

Министерство просвещения Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики её преподавания

**Мифопоэтическая основа стилевой доминанты «Затесей» В. Астафьева:
материалы к изучению стиля в школе**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

дата подпись

Исполнитель:
Главатских Татьяна Владиславовна,
обучающийся группы ЛОм-1801

подпись

Руководитель:
Хрящева Нина Петровна
д.ф.н., профессор

подпись

Екатеринбург 2020

Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Современная концепция стиля: аспекты изучения	11
1.1. Принципы стилевого анализа в современных теоретических трудах	11
1.2. Теория цикла в современном литературоведении	15
1.3. Лирическая проза в теоретическом освещении	18
1.4. Современное литературоведение о связи лирики и музыки	21
1.5. О музыке как проявлении софийной основы мира:	25
теоретический аспект	25
Глава II. Астафьевский миф о природе и его воплощение в стиле Первой Тетради «Затесей»	28
2.1. О мифопоэтической, метафизической, музыкальной основе творчества В.П. Астафьева	28
2.2. Прием пластичности в миниатюре «Лунный блик»	39
2.3. Характер взаимоотношения лирического и эпического начал в миниатюре «Поход по метам»	44
2.4. «Звучащая» идея в лирической миниатюре «Хрустальный звон»	55
2.5. Поэтика двойственной семантики и ее функция в миниатюре «Падение листа»	61
Глава III. Музыкальная архитектоника первой Тетради «Затесей»	73
3.1. Расположение миниатюр в Тетради:	73
от мифопоэтического природного цикла к построению художественного мира	73
3.2. Музыкальная структура первой Тетради «Затесей» В.П. Астафьева	82
3.4. О «Прощальном письме» В.П. Астафьева и его связи с первой Тетрадью «Затесей»	88
Глава IV. Архитектурно-музыкальная доминанта в изображении культурных артефактов и ее преломление в ритмико-мелодической организации второй и шестой Тетрадей «Затесей»	91
4.1. О значении символов культуры в структуре второй и шестой Тетрадей «Затесей» В.П. Астафьева	93
4.2. Поэтика древних жанров в миниатюрах второй Тетради «Затесей»	99
Список источников и литературы	112
Приложение № 1. Схема расположения миниатюр в первой Тетради «Падение листа» из книги «Затесей» В.П. Астафьева.	

Введение

Виктор Петрович Астафьев трудился над созданием «Затесей» большую часть своей жизни – 41 год. По рассуждениям автора, человек последнего десятилетия стал более одинок, а «затеси» – мимоходные зарубки и меты на «древе жизни» – могут указать тропинку к собеседнику, утешить в тяжелую минуту, напомнить о близких, раскрыть глубинные свойства собственной души¹. Писатель, создавая «Затеси» для «собеседования с собой и людьми» и оформляя их в Тетрадь, постарался выразить целостный взгляд на окружающую действительность.

Жанр лирической миниатюры характеризуется весьма небольшим размером, что позволяет ему вписаться в ритм жизни современного человека. В комментарии к «Затесям» В.П. Астафьев пишет: «Не случайно в последнее время очень разные писатели начали общаться с читателем посредством коротких записей-миниатюр – таким образом можно скорее «настичь» бегущего, занятого работой, затурканного бытом современного читателя»².

Активное изучение не только «Затесей», но и всего творчества писателя в целом, началось в 2002 году, и это оправданно: со смерти писателя прошел год, и литературоведы, друзья, родные писателя бросили свои силы на осмысление того корпуса литературы, невероятно большого фонда текстов (письма, зарисовки, миниатюры, рассказы, повести, романы), который оставил после себя Астафьев.

В Перми в мае 2002 года состоялись первые «Астафьевские чтения», где было заявлено восемь докладов. Тексты писателя были рассмотрены с разных аспектов: литературоведческого, лингвистического, культурологического. В. И. Бурдин сделал попытку рассмотреть жанровое своеобразие «Затесей»³. Он указывает на связь миниатюр с тургеневскими

¹ Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7. Затеси: семь тетрадей. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – С. 536. – Текст : непосредственный.

² Там же.

³ Бурдин В.И. Жанровое своеобразие «Затесей» В. П. Астафьева / В.И. Бурдин. – Текст : электронный. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ast/afi/evs/kie/1.htm> (дата обращения: 16.05.2020)

«Стихотворениями в прозе», отмечает исповедальное и проповедническое начало в текстах, что может быть свойственно жанру дневника. Но на наш взгляд, это лишь наброски, наметки, очевидные наблюдения. Кроме того, В.И. Бурдин говорит об отсутствии сюжета в «Затесях», что не вполне соответствует истине. Сюжет в миниатюрах Астафьева есть, но он другого, не эпического, а лирического характера.

Ровно через год, на вторых «Астафьевских чтениях», исследователь В.А. Зубков делает доклад на тему «Последняя проза Виктора Астафьева». Он утверждает, что «Затеси» «стали без преувеличения основным жанром астафьевской прозы: писатель вновь и вновь испытывал потребность возвращаться к этому свободному способу высказывания»⁴.

Так же, как упомянутый выше ученый, В.А. Зубков отмечает нарастание «прямого исповедально-проповеднического слова над традиционными литературными формами». Исследователь описывает суть лирического сюжета, не употребляя в работе этой терминологии: он замечает, что герой «Затесей» видит перед собой очень обыденное, житейское, а в голове рождается мысль об онтологическом, вечном, ценностном. В.А. Зубков говорит, что связь между изображением и мыслью составляет основу устройства миниатюр.

Главный творческий принцип, по мнению исследователя, «состоит, очевидно, в отсутствии каких-либо внутренних ограничений и единых жанровых установок, вольно или невольно принятых на себя автором»⁵. В этом утверждении видна перекличка с тезисом В.И. Бурдина о жанровом синтезе Тетрадей: «Здесь есть все: вроде бы беглые наблюдения и всего лишь пейзажные зарисовки, бытовые сценки, давние и свежие случаи из чужой и своей жизни»⁶.

⁴Зубков В.А. Последняя проза Виктора Астафьева / В.А. Зубков. – Текст : электронный. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/2as/taf/iev/skie/1.htm#3> (дата обращения: 16.05. 2020)

⁵ Там же.

⁶ Бурдин В.И. Жанровое своеобразие «Затесей» В. П. Астафьева / В.И. Бурдин. – Текст : электронный. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ast/afi/evs/kie/1.htm> (дата обращения: 16.05.2020)

Для нас же особо важна статья И.А. Подюкова, лингвиста, этнолингвиста, фольклориста, диалектолога. Он анализирует эстетику народной речи в поэтике «Затесей». Подюков отмечает, что народное слово в творчестве В. П. Астафьева несет особую эстетическую и мировоззренческую нагрузку. Писатель обращается к нему не для создания местного, «географического», колорита: «В пермских описаниях Чусовой и Койвы, Сылвы, реки Быковки, Кваркуша у него много не уральского, а сугубо сибирского материала»⁷.

Также исследователь говорит, что Астафьев в «Затесях» пользуется материалами из уральских, вологодских и сибирских говоров: «Диалектное слово, речение интересует писателя как знак национальной народной культуры, которую писатель, естественно, воспринимал через призму сибирской локальной традиции»⁸.

Но, пожалуй, самые ценные замечания для нас Подюков делает по поводу миниатюры «Хлебозары» (из Тетради «Падение листа»). Само слово «хлебозары» не характерно пермскому тексту, однако оно включается в него писателем. Для него важна сама семантика слова: «хлебозары» связаны с народным восприятием космических событий. «Зарницы как прорыв космического, вселенского огня, космического хаоса в народном сознании воспринимаются как явление, способное и благотворно воздействовать, и в то же время вносить возмущение в порядок вещей. Время зарниц, необычных молний без грома мифопоэтически ассоциировалось с «первовременем», началом жизни, мыслилось в прошлом открытым, мистическим. Древнее пламя осенних зарниц становится знаком священности бытия и напоминанием мистической связи человека и космоса. Ощущение святости хлеба и хлебного поля, самой «природы, матери нашей», связь с которой так ослабла, если не прервалась в позднейшее время, – вот главное, что нужно

⁷ Подюков И.А. Эстетика народной речи в поэтике В. П. Астафьева / И.А. Подюков. – Текст : электронный. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ast/afi/evs/kie/1.htm> (дата обращения 16.05.2020)

⁸ Там же.

вернуть в нашу жизнь»⁹, – пишет Подюков и, таким образом, он первым нащупывает метафизическую, мифопоэтическую основу художественных образов в миниатюрах В.П. Астафьева.

Затем эту линию будет развивать И.И. Плеханова: на материале повестей «Пастух и пастушка» и «Обертон» ученый показал, как В.П. Астафьев разрабатывает в своих текстах мистически-философскую тему Вечной женственности. И.И. Плеханова отмечает, что прямых отсылок к традиции Серебряного века у Астафьева пока не обнаружилось, а разработка этой идеи в текстах – «свидетельство объемной глубины философского миропонимания художника»¹⁰.

Исследователь усматривает особенности разработки Астафьевым темы Вечной женственности в следующем: во-первых, эта идея «заземленная», то есть перед нами изображение не очевидного присутствия и участия абсолютного начала в здешнем мире, а проявление «трагических, болезненных, вымороченных обстоятельств», которые «или искажают Женственность, или, напротив, проявляют ее вечно сущее в зримой и действительной полноте»¹¹. В интеллектуальных и мистериальных традициях, наоборот, Вечная женственность всегда была окутана поэтическим, метафизическим, религиозным ореолом.

Во-вторых, писатель в этой идее видит себя выразителем природного сознания, принявшего на себя общую вину за предательство материнской первоосновы жизни. Чувство совести проявляет в писателе лирический творческий дар, чуткость ко всему прекрасному, трепетному, живому и сокровенному¹². Сверхчуткость к объективным высшим смыслам и гармонии – вот, что было для Астафьева главным двигателем творчества. Совесть стала

⁹ Подюков И.А. Эстетика народной речи в поэтике В. П. Астафьева / И.А. Подюков. – Текст : электронный. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ast/afi/evs/kie/1.htm> (дата обращения 16.05.2020)

¹⁰ Плеханова И.И. Вечная женственность в природно-социальной концепции В. Астафьева (на материале повестей «Пастух и пастушка» и «Обертон») // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Серия «Универсалии культуры». Вып. VII: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. – Москва: ФЛИНТА : Наука, 2016. С. 218-219. – Текст : непосредственный.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

для него не просто внутренним голосом, она стала звуками, мелодией страдания за все человечество: и эта внутренняя музыка у Астафьева – проявление особой душевной чуткости.

В.П. Астафьев писал в одном из своих писем о работе над затесью «Хлебозары»: «Все пробую «звук» отработать и писать так, как наши славные россияне писали стихи – складно и со смыслом»¹³. Но тот ли это звук, который легко улавливается обычными органами слуха, или же человеку, чтобы идентифицировать верно, наполнить его живым смыслом, требуется что-то более восприимчивое, сверхчувственное?

«Нет мне ответа» – это не просто заголовок писем Астафьева, а указание на проблему непонимания людьми друг другом. В «Затесях» четко прослеживается мотив человеческой «глухоты» ко всему, что происходит вокруг. Вспомним первую миниатюру Тетради «Поход по метам» и трагический образ памяти в ней, или же затесь «Падение листа», где лирический субъект болезненно пытается ответить на свой главный вопрос «как воссоединить простоту и величие смысла жизни со страшной явью бытия?».

Нам думается, что автор пытается преодолеть вселенскую глухоту и мировой хаос с помощью музыки – единственного сохранившегося универсального языка человеческой души, и ответ на мучающий вопрос лирического героя и «ключ» к идейному пониманию миниатюр и Тетради в целом нужно искать именно в звуковой материи текстов.

Музыка-совесть, которой охвачены все миниатюры писателя, нужна для того, чтобы возродить подсознательно в человеке эту сверхчуткость, способность к созерцанию прекрасного, а через них напомнить человеку о главном, высоком, бытийном.

Немецкий философ Зольгер говорит о музыке следующее: «В звучании (Laut) выражается вообще всеобщая душа, нераздельное понятие бытия

¹³ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / В.П. Астафьев. – Москва : Эксмо, 2012. С. 58. – Текст : непосредственный.

существующих вещей. Как линия составляет первое измерение материальной природы, так звучание – первое измерение духовной»¹⁴.

Нам кажется, именно такая трактовка музыки позволит верно «услышать» подлинную идею художественного слова астафьевских лирических миниатюр первой Тетради «Затесей» и преодолеть сухое, «безответное» молчание человеческой души. Именно в «звуке», который пытается «отработать» В.П. Астафьев в «Хлебозарах», автор видит единственный способ воссоединения жизни и смысла. Картины природы у него – это не просто пейзажи, это целая симфония умирания и рождения. А порой, образ сокращается до совсем микроскопических размеров, например, «гераньки» или березового листа, но «звук», заложенный в эти образы, позволяет отразить в себе все мироздание.

Таким образом, сегодня существуют различные интерпретации текстов В.П. Астафьева: литературоведами рассматривается жанровое своеобразие, художественный метод или ритмическая организация как явление стиля. Вместе с тем «Затеси» В.П. Астафьева как своеобразное стилевое единство изучены не в полной мере. **Актуальность** нашей работы заключается в попытке обнаружить стилевое единство «Затесей» В.П. Астафьева, которое проявлено в миниатюрах путем опоры на музыкальное начало и мифопоэтическую основу.

Итак, **цель** диссертации – выявить своеобразие стиля «Затесей» с опорой на мифопоэтическую основу и музыкальное начало в архитектонике.

Поставленной целью определяются следующие задачи работы:

1. показать характер соотношения в «Затесях» эпического и лирического начал;
2. выявить принцип включения лирических миниатюр в первую Тетрадь как циклическое единство;

¹⁴ Музыкальная эстетика Германии XIX в.: антология: В 2 т. Т. 1./ под ред. Н.Г. Шахназаровой. – Москва : Музыка, 1981. С. 316. – Текст : непосредственный.

3. проанализировать особенности ритмико-мелодической организации (соотношения ритмики и мелодики) этого единства;
4. выявить музыкальное начало как одно из проявлений софийной основы художественного мира;
5. рассмотреть музыкальность и мифопоэтику как основания образотворчества В.П. Астафьева в первой и второй Тетрадах «Затесей»;
6. рассмотреть архитектуру первой и второй Тетради «Затесей»;
7. рассмотреть архитектурно-музыкальную доминанту в изображении культурных артефактов и ее преломление в ритмико-стилевой организации второй и шестой Тетрадей «Затесей».

Объектом нашего исследования является стилевое своеобразие «Затесей».

Предметом исследования — ритмико-мелодическая организация «Затесей» как стилового единства.

Теоретическую базу работы составляют труды по родовой (лиро-эпической) специфике произведений малой формы (Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликовой, В.И. Тюпы); работы по теории цикла как литературного явления О.В. Мирошниковой, исследования теории стиля М.М. Гиршмана и Н.Л. Лейдермана, а также работы Ю.Н. Чумакова о лирическом сюжете, С.С. Аверинцева, С.Н. Булгакова о Софийности мира, В.Н. Топорова, Е.М. Мелетинского, А.А. Потебни, А.А. Веселовского о мифопоэтике, А.С. Клюева, Ф. Ницше о музыке как первооснове мира и ее связи с лирикой.

Методологическая база нашего исследования основана на трудах ученых, которыми проделана немалая работа по осмыслению «Затесей» Астафьева в разных аспектах: родовом (В.А. Зубков); жанровом (А.Н. Макаров, И.И. Плеханова, В.И. Бурдин, И.А. Подюков, А.В. Кубасов, В.А. Стадниченко, Н.П. Хрящева, А.Ю. Большакова) и др.

Научная новизна диссертации обусловлена тем, что в ней впервые предпринята попытка увидеть музыкальное и мифопоэтическое начала в творчестве Астафьева и их преломление в ритмико-стилевой организации «Затесей».

Практическая значимость работы заключается в возможности использовать анализы «Затесей» при разработке уроков по литературе для 5-11 классов, посвященных не только творчеству В.П. Астафьева, но и других писателей, чье мироощущение близко к рассматриваемому нами автору. Ко всему прочему, владение методикой стилового анализа в целом позволит создавать уроки более глубокого содержания. На данный момент разработан урок литературы для 5 класса на основе анализа миниатюры «Поход по метам», в ходе которого ученики сначала слушают звуки гнуса, кузнечиков, плеск воды, дыхания, а затем пытаются графически записать их на бумаге, обращаются к тексту, начинают видеть в нем записанные звуки, соотносят их со звучанием самой природы, осознают их художественный потенциал, и как следствие – знакомятся с важными литературоведческими понятиями аллитерации и ассонанса.

Структура работы: исследование состоит из введения, четырех глав, заключения, списка источников и литературы, а также одного приложения. В первой теоретической главе рассмотрены концепции теории стиля, циклизации, проблемы родовой специфики миниатюр. Вторая, третья, четвертая главы посвящены анализу «Затесей» В.П. Астафьева с точки зрения разных стиливых аспектов, а именно, выявлены музыкальная, мифопоэтическая доминанты миниатюр, их родовая специфика, рассмотрена субъектная организация текстов, принцип включения миниатюр в Тетради (архитектоника).

Диссертация содержит 116 страниц, 1 приложение, использовано 43 литературных источника.

Глава I. Современная концепция стиля: аспекты изучения

1.1. Принципы стилевого анализа в современных теоретических трудах

Что есть стиль литературного произведения? Над ответом на этот вопрос размышляли многие ученые-литературоведы. М.М. Гиршман в одной из своих работ говорит, что, в первую очередь, понятие «стиль произведения» связано с двумя методологическими требованиями: с одной стороны, целостность произведения невозможно оторвать от питающей ее исторической почвы, то есть общих закономерностей литературного развития, но с другой стороны, эту целостность нельзя и отождествлять с исторической почвой. Таким образом, в этой целостности мы должны видеть новый, *индивидуальный закон*.

Целостность, по мнению Гиршмана, возникает на границе личности писателя и вне его находящейся действительности. Относясь одновременно и к тому и другому, она переводит и личность, и действительность в новую форму специфически художественного бытия.

Важно учитывать, что, характеризуя стиль, Гиршман выстраивает трехступенчатую систему отношений, состоящую из *возникновения, развития и завершения* целостности, но при этом делает оговорку, что такая система не должна «сковывать» структуру произведения и выстраивать ее из заранее заготовленных деталей, так как «элементы созидаются в самом процессе творчества как моменты становления художественного произведения»¹⁵.

Важно отметить, что, по Гиршману, стиль выступает как «свое другое» по отношению к понятию «автор» и может определяться как наиболее зримое и осязаемое выражение авторского присутствия в каждом элементе. Активность автора становится организующей художественную целостность. Следовательно, выражением конкретно-ощутимой уникальности и специфичности отдельного элемента произведения является стиль.

¹⁵ Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. – Москва : Языки славянских культур, 2007. С. 71-73. – Текст : непосредственный.

Литературовед также говорит о стилевом единстве, как о художественном мире, где все необходимо и незаменимо. То есть автор подбирает из всех возможных вариантов нужные средства таким образом, чтобы в своем сочетании они гармонировали и создавали внутреннюю целостность, полноту художественного мира произведения, творческую неповторимость. В связи с этим Гиршман вводит понятие *«полножизненное самоограничение»*. Произведение как бы само начинает себя ограничивать, ощущая избыток средств или стилистическую неуместность выбранного варианта.

Примечательно и то, как ученый соотносит трехступенчатую систему отношений стиля с тремя структурными слоями произведения. За возникновение целостности отвечает ритм, он создает ее первооснову, которая «сразу удостоверяет наличие особого, жизнеподобного художественного мира»¹⁶ и влечет за собой писателя дальше. Развитие целостности отмечается многообразным сюжетным членением, определенностью деталей, эпизодов, этапов развертывания действия или развития переживания. Наконец, появление героя характеризуется смысловым завершением целостности.

Таким образом, литературовед приходит к определению стиля произведения: «стиль — это непосредственно ощутимое присутствие и выражение целостности в каждом составном элементе произведения и в законченном произведении в целом»¹⁷.

Однако Н.М. Лейдерман с данным определением не совсем согласен, хотя и говорит, что оно более точно среди других определений. В своей работе «Стиль литературного произведения» ученый утверждает, что такое понимание стиля недостаточно, так как не специфично. Оно отражает лишь конструктивное единство произведения. Следовательно, при таком подходе, функции стиля и функции жанра не дифференцируются: «Наряду с

¹⁶ Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. — 2-е изд., доп. — Москва : Языки славянских культур, 2007. С.90. — Текст : непосредственный.

¹⁷ Там же. С. 74.

конструктивной завершенностью, обеспечиваемой индивидуальной жанровой формой, экспрессивное единство, обеспечиваемое стилевой системой эстетической выразительности, является совершенно необходимой характеристикой внутренней целостности художественного произведения»¹⁸, – утверждает Н.Л. Лейдерман.

Обобщая знания своих предшественников и свои собственные наблюдения, Н.Л. Лейдерман дает свое функциональное определение стиля. С точки зрения литературоведа семантика стиля проявляется в пафосе, с его помощью выражается эстетическое отношение к миру, а главным фактором стиля и одновременно его «источником» являются «особенности духовно-психологического склада личности художника, эмоциональная доминанта его характера и даже его умонастроения, возбужденные конкретной общественной ситуацией»¹⁹.

Экспрессивную нагрузку, по мнению Н.Л. Лейдермана, несут все подсистемы литературного произведения – как подсистемы, входящие во внешнюю форму, так и подсистемы, входящие во внутреннюю форму.

К наиболее явным элементам стиля относятся все подсистемы *внешней формы*, т.е. собственно текст: выразительность словесной организации, экспрессия слова, выразительность ритмической и мелодической организации текста.

К подсистемам *внутренней формы* относятся элементы, рассматриваемые только в аспекте их выразительных возможностей: выразительность пространственно-временной организации (архитектоника хронотопа), выразительность субъектной организации (экспрессивная окраска субъекта речи).

¹⁸ Лейдерман Н.Л. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) / Н.Л. Лейдерман, О.А. Скрипова: учеб. пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. исслед. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. С.17. – Текст : непосредственный.

¹⁹ Там же. С.31.

В иерархии носителей стиля субъекту речи принадлежит доминирующая роль, т.к. он является механизмом к созданию стилевого единства произведения.

Н.Л. Лейдерман говорит о стилевом законе следующее: «...с одной стороны писатель создает стиль, с другой – стиль создает писателя. Писатель уже не может своевольничать с текстом, им начинает управлять та необходимость соответствий между носителями стиля, между всей стилевой системой и общим пафосом, которую и называют законом стиля»²⁰. В таком понимании стилевого закона литературовед разделяет точку зрения М.М. Гиршмана и его определение *«полножизненного самоограничения»*.

²⁰Лейдерман Н.Л. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) / Н.Л. Лейдерман, О.А. Скрипова: учеб. пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. исслед. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. С.70-71. – Текст : непосредственный.

1.2. Теория цикла в современном литературоведении

Что понимается под термином «цикл»? Какие специфические черты текстов как художественное целое выделяются при отнесении их к данной дефиниции? Споры над этими вопросами идут и сегодня.

Само понятие «цикл» как категория художественного творчества обретает свой терминологический статус на рубеже XX в. С помощью циклизации авторы стремились воплотить целостный взгляд на мир, наиболее полно выразить свою авторскую позицию. Первая логично выстроенная работа по теории цикла была написана А.В. Сапоговым. В своей монографии он пишет, что цикл – это *новый жанр*, промежуточный между тематической подборкой стихотворений и поэмой. Лирический цикл по своей художественной структуре схож с лирической поэмой²¹.

Однако не все литературоведы разделяют точку зрения Сапогова о том, что цикл – это новое жанровое образование.

В. И. Тюпа, говоря о цикле как о *сверхтекстовом литературном единстве*, выделяет несколько видов циклических образований: инсталляции, серии, суммативные циклы. Под собственно циклом в теоретически строгом значении термина он подразумевает *интегративный текстовый ансамбль*. Его специфика в том, что, *во-первых*, устранение каждого текста цикла деструктивно: т.е. оно может и не разрушить цикл, но радикальным образом изменить его как художественное целое. *Во-вторых*, интегральный цикл обладает собственной архитектурикой и строго определенной композицией, что делает порядок следования его частей непреложным. *В-третьих*, количество текстов здесь не бывает слишком велико, в противном случае размывается архитектурическая структура, и интегративный ансамбль превращается в суммативную серию. *В-четвертых*, с точки зрения эстетики,

²¹ Сапогов А.В. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // Язык и стиль художественного произведения. Москва, 1966. С. 90. – Текст : непосредственный.

циклизация представляет собой наиболее эффективную форму проявления авторской активности.

В итоге, Тюпа проводит четкую грань между лирическими циклами и лирическими сериями. Последние представляют собой ансамбль текстов, которые при всей их связанности единой фигурой автора все-таки не сопрягаются в эстетическое единство художественного мира. Ценностное уплотнение мира вокруг «я» героя здесь совершается в каждом тексте отдельно, тогда как в цикле мы имеем эстетическую целостность с общим *«ценностным центром»* сотворенного автором *«я-в-мире»*. Таким образом ключом к циклу служит рецептивный образ лирического героя²².

О.В. Мирошникова в работе «Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К.К. Случевского» говорит, что цикл будет являться жанром только в том случае, если целостность будет проявляется как в общей структуре произведения, так и в отдельных его элементах: все тексты также должны обладать целостностью и самодостаточностью. То есть, цикл как жанр выполняет «миросозерцательную» функцию благодаря жанровой устойчивости каждого текста внутри произведения. При этом между частями важны пространственно-временные, причинно-следственные связи.

Если же рассматривать композицию цикла как «монтажную», то дефиниция жанра здесь не совсем точна. В этом случае «жанровые характеристики могут относиться тогда лишь к отдельным текстам, из которых составлен ансамбль. Поэтому цикл представляется возможным определить как метажанровое явление на основании господства в нем принципа подчинения отдельных произведений (микротекстов) единому жанровому замыслу всей структуры»²³. Здесь важную роль будут играть внутренние, эмоционально-смысловые, ассоциативные связи между персонажами, событиями, эпизодами, деталями.

²² Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В.И. Тюпа. – Москва : Издательский центр «Академия», 2006. С. 161. – Текст : непосредственный.

²³ Мирошникова О.В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К.К. Случевского : Учеб. пособие. – Омск : Омск. гос. ун-т, 2003. С. 13-15. – Текст : непосредственный.

В этом аспекте цикл можно назвать макрожанровым образованием: новая целостность образуется за счет уже готовых текстов, обладающих конкретной жанровой принадлежностью.

Мирошникова также говорит о контаминации жанровых составляющих внутри цикла. И это не механизированное слияние, а органичное, выражающее авторскую позицию, в результате которого «жанровый «объем» составной структуры приобретает многосложность (интегративность)»²⁴.

В целом, мнения В.И. Тюты и О.В. Мирошниковой не противоречат и даже, наоборот, дополняют друг друга.

В дальнейшей работе, анализируя первую тетрадь «Затесей» В.П. Астафьева как цикл лирических миниатюр, под циклом мы будем понимать не жанр, а метажанровое (сверхтекстовое) явление.

Наконец, отметим еще одно высказывание О.В. Мирошниковой связанное с объяснением причины затруднения типологизации циклических форм: «Будучи емкой, сопоставимой с поэмой, «мозаичной» структурой, цикл оказался способным воплотить процессность духовной жизни, динамику разворачивающихся перед взором наблюдателя жизненных явлений, концептуальность мировидения. И в то же время он остался верен принципу «остановленного мгновения». С формальной стороны цикл – это почти беспредельные возможности индивидуализации архитектоники, вариативность («трансформность») составляющих элементов»²⁵.

Данные литературные явления – мозаичность, динамика явлений, принцип «остановленного мгновения» – наблюдаются в «Затесях» В.П. Астафьева, также особая роль в произведении отводится архитектонике, речь о которой пойдет в третьей главе работы.

²⁴ Мирошникова О.В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К.К. Случевского : Учеб. пособие. – Омск : Омск. гос. ун-т, 2003. С. 15. – Текст : непосредственный.

²⁵ Там же. С. 16.

1.3. Лирическая проза в теоретическом освещении

В одной из своих статей В.И. Тюпа, полемизируя с М.Л. Гаспаровым, доказывает невозможность определения лирического произведения в прозаической форме только через такие характеристики как небольшой объем, повышенная эмоциональность, бессюжетность композиции, общая установку на выражение субъективного впечатления или переживания. Бесспорно, эта общая часть может быть справедлива для данного жанра, но не во всех случаях, поэтому, предложенный Гаспаровым, набор характеристик не является специфичным²⁶.

Особое замечание Тюпа делает по поводу тезиса о бессюжетной композиции. Вопрос о бессюжетности лирики – крайне спорный, «в особенности по отношению к стихотворениям в прозе, где нередко может быть обнаружен небольшой эпический сюжет в рудиментарной форме»²⁷.

Характеризуя своеобразие минисюжета лирической прозы, Тюпа указывает на его микрособытийность. Здесь вместе с рассказанным событием и событием рассказывания есть еще одно – это «ментальное происшествие с самим рассказчиком»²⁸.

Сутью данного события является трансформация героя-рассказчика в лирический субъект посредством авторского откровения, которое выявляет сущность созерцаемого процесса, точнее, авторскую версию этой сущности. В лирике она манифестируется и переходит в точку зрения лирического субъекта, и он становится «вестником» этого откровения²⁹. В приближениях и отдалениях от авторского «я» и состоит сюжет небольших по объему

²⁶ Тюпа В.И. Стихотворения в прозе: проблема жанровой идентичности / В.И. Тюпа. – Текст : электронный. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/stihotvorenie-v-proze-problema-zhanrovoy-identichnosti> (дата обращения: 16.05.2020)

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

произведений, проникнутых лирическими интенциями. В связи с этим явлением Е.В. Капинос вводит понятие «автоперсонажа»³⁰.

В.И. Тюпа утверждает, что в лирической прозе в качестве посредника оказывается рефлектирующий лирический субъект, и, таким образом, происходит превращение цепи событий в единственное событие, напоминающее «остановленное мгновение»³¹.

Обычно герои лирики обозначаются не именами, а местоимениями. Это, как говорит Е.В. Капинос, обуславливает подвижность границ между лирическим «я» и миром. Данное суждение справедливо и для лирической прозы. Лирический сюжет становится более гибким, вариативным, чем событийный. В связи с этим в наметках связей и действий не предполагается объяснение причин и следствий³². И, как было уже сказано ранее, внимание больше уделяется не фабульной последовательности событий, их хронологическому расположению, а эмоционально-смысловым, ассоциативным связям между различными частями текста.

Е.В. Капинос говорит, что в лирическом сюжете пространство выдвигается на первый план, так как оно перестает выполнять служебную функцию «обстановки» действия, а становится самим действием³³. Наряду с этим оно, лирическое пространство, исключает линейную последовательность чего бы то ни было. Лирический сюжет в нем – это поступательно-возвратное явление. Оно напоминает пульсацию, движение на месте.

Время же становится универсальным, недискретным, циклическим. Однако лирика отчетливо членит «остановленные мгновения». При детальном рассмотрении в них появляются смысловые лакуны,

³⁰ Капинос Е.В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие) / Е.В. Капинос; отв. ред. К.В. Анисимов; Российская акад. наук, Сибирское отд-ние, Ин-т филологии. – Новосибирск : ООО «Открытый квадрат», 2012. С. 6. – Текст : непосредственный.

³¹ Тюпа В.И. Стихотворения в прозе: проблема жанровой идентичности / В.И. Тюпа. – Текст : электронный. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/stihotvorenie-v-proze-problema-zhanrovoy-identichnosti> (дата обращения: 16.05.2020)

³² Капинос Е.В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликова ; Институт филологии СО РАН. – Новосибирск : [б. и.], 2006. С. 296 -297. – Текст : непосредственный.

³³ Там же. С. 287.

отрывочность, следовательно, лирический сюжет невозможно окончательно определить. Это качество выражается в стремлении читателя «достроить», интерпретировать текст, разглядывать и разгадывать сюжет, строить семантические, ассоциативные связи между деталями и фрагментами произведения.

Лирическая проза так же, как и чистая лирика, расчленена на отрезки, но они будут длиннее, чем стихотворная строка. Здесь есть и свой ритм, не явный, менее регулярный и который будет проявляться в повторяющихся деталях, мотивах.

Таким образом, для лирической прозы поэтика «остановленного мгновения» является необходимым конструктивным моментом, компенсирующим отсутствие стиховой упорядоченности текста³⁴, – делает вывод В.И. Тюпа.

³⁴ Тюпа В.И. Стихотворения в прозе: проблема жанровой идентичности / В.И. Тюпа. – Текст : электронный. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/stihotvorenie-v-proze-problema-zhanrovoy-identichnosti> (дата обращения: 16.05.2020)

1.4. Современное литературоведение о связи лирики и музыки

В современном музыковедении существует не малое количество работ, посвященных проблеме синтеза музыки с другими видами искусства, в частности с литературой, однако угол зрения, под которым проходит изучение данного вопроса, замыкается на рассмотрении преломлений поэтических жанров в музыке. Иными словами, музыковеды исследуют жанры романса, песни, колыбельной. Нас же интересует вопрос о том, как музыка связана с лирикой в целом (с лирикой с точки зрения литературного рода), философский аспект.

Первые важные для нас замечания делает Ф. Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки». Проводя деление искусства на аполлоническое и дионисийское, он приходит к выводу, что музыка, являясь воплощением дионисийского начала, стремится по пути выражения в себе аполлонического содержания под воздействием сна. Чувство скорби изначально заложено в музыке. А лирический субъект «Затесей», с этой точки зрения, может быть назван «дионистическим музыкантом» – «...без всяких образов, сам во всей своей полноте изначальная скорбь и изначальный отзвук её»³⁵.

Музыка, по мнению Ф. Ницше – это «выражение мира», «сердце вещей», «обобщенный язык»: «Все возможные стремления, возбуждения и выражения воли, все те происходящие в человеке процессы, которые разум объединяет обширным отрицательным понятием чувство, могут быть выражены путём бесконечного множества возможных мелодий, но всегда во всеобщности одной только формы, без вещества, всегда только как некое в себе, не как явление, представляя как бы сокровеннейшую душу их, без тела»³⁶. Это вбирание в себя множества музыкальных полутонов, звуков

³⁵ Ницше Ф.В. Рождение трагедии из духа музыки / Ф.В. Ницше. - Текст: электронный. – С. 17. – URL: https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=10602 (дата обращения: 2.06.2020)

³⁶ Там же. С. 45.

присуще не только лирическому субъекту миниатюр, рассматриваемых нами Тетрадей, но и автору в целом.

В работе А.С. Клюева «Что есть музыка?» утверждается, что музыка как система отношений состоит из ряда структурообразующих элементов: субъекта, человека, объекта, мира и музыкального языка. Для нас же принципиально важен музыкальный язык.

«Музыкальный язык – один из элементов музыки, в котором происходит интеграция всех элементов музыкального искусства, что и предопределяет возможность языка музыки служить воплощением музыкального искусства»³⁷, – это говорит о том, что язык музыки работает на воплощение заложенных автором в музыкальное произведение сущностных смыслов, он как бы актуализирует эти смыслы вовне.

Также для нас важна мысль В.Г. Лукьянова о том, что музыкальный язык, во-первых, «представляет собой как бы некоторое *множество языков* (той или иной социально-исторической среды, того или иного композитора)»; во-вторых, «*не имеет резко выраженных границ* для распространения, хотя и функционирует в рамках данной музыкальной культуры»; в-третьих, его «*невозможно “перевести”* на какой-либо другой язык»; в-четвертых, «элементы музыкального языка *не являются устойчивыми знаковыми образованиями*, подобно словам в разговорном языке, композитор в процессе творчества создает их каждый раз заново»; наконец, в-пятых, «музыкальный язык *не имеет устойчивого лексического состава* (“словаря элементов” с фиксированными значениями)»³⁸.

Кроме этого, музыкальный язык является основой музыкального стиля: музыкант, используя свой персональный набор средств музыкальной выразительности, создает индивидуальный, отличный от других, образ макро

³⁷ Клюев А.С. Музыка. Философия. Синергетика: сборник. / А.С. Клюев. – Санкт-Петербург : Астерион, 2012. С. 57. – Текст : непосредственный.

³⁸ Лукьянов В.Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Санкт-Петербург : [б.и.], 1978. С. 41. – Текст : непосредственный

или микро Вселенной в произведении, но зачастую слушателю бывает сложно его считать с помощью только лишь слуха.

«*Стиль в музыке* есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления»³⁹, – мы думаем, что именно стилевая характеристика музыкального языка поможет нам лучше понять механизмы, за счет которых рождаются между собой музыка и лирика. Для этого обратимся к толкованию стиля в современном литературоведении.

Н. Л. Лейдерман дает следующее определение стиля: «*Стиль* – это система элементов художественной формы, придающая произведению искусства чувственно-наглядный, эмоционально наполненный, эстетический облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл»⁴⁰, – то есть стиль в музыке и стиль в литературе базируются на более мелких элементах – средствах художественной выразительности – которые помогают создавать автору «сокращенную Вселенную», наделенную бытийными смыслами, окрашенную единой экспрессией, то есть пафосом. В лирике литературная экспрессия накладывается на музыкальную, образуя новое, более глубокое экспрессивное поле для художественного мышления автора. Мысль находит свое художественное выражение уже в двух контаминирующих пространствах – в слове и в музыке. Таким образом, автор расширяет способность передачи своих интенций в тексте. Становится важным не только словесное оформление текста, но и музыкальное.

Об этом художественном синтезе писал Ю. Н. Чумаков. По его мнению, лирику и музыку различает исходный материал (слово и звук), однако это не мешает разным материалам влиять друг на друга, образуя при

³⁹ Лукьянов В.Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Санкт-Петербург : [б.и.], 1978. С. 103. – Текст : непосредственный

⁴⁰ Лейдерман Н.Л. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) / Н.Л. Лейдерман, О.А. Скрипова: учеб. пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. исслед. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. С. 17. – Текст : непосредственный.

этом качественно новые образы. Чумаков пишет: «Лирика словесно будет выражать более конкретные явления Сущего, а музыка приоткроет его глубинные и общие черты»⁴¹.

Музыкальный язык как явление, тяготеющее к высокому, вневременному, наслаивается на образы лирики, которые говорят о земном, сиюминутном, и их синтез позволяет автору усилить, укрепить свой образ как в художественной реальности, так и в читательском сознании. Другими словами, чистая лирика, создавая наглядно-чувственные образы, выражающие земное не-бытие, с помощью музыки обретают движение по вектору вверх. И в этом случае обогащается лирика, так как она приближает за счет музыкальности читателя к высокому, вневременному, выводя его на качественно новые сущностные смыслы. И так как музыкальный язык универсален, «непереводим», он получает возможность закрепиться лексически и тем самым быть «услышанным» с помощью еще одного канала восприятия – зрительного.

⁴¹ Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета / Науч. ред. Е.В. Капинос. – Москва: Языки славянской культуры, 2010. С. 44. – Текст : непосредственный.

1.5. О музыке как проявлении софийной основы мира: теоретический аспект

В эпоху позднего Просвещения и предромантизма музыка занимает главенствующее положение среди других видов искусства: она по своей природе стремится уйти от реального в мир идеальный, устремляется вдаль, к абсолютному, бесконечному, музыка способна выразить то «невыразимое», что скрыто внутри человеческой души.

Однако, как пишет А.С. Клюев, в эпоху Возрождения теория «музыки сфер» была непопулярна, всячески отрицалась возможность существования мира на математически сложенных музыкальных началах. Но особое внимание исследователь уделяет итальянскому музыковеду Джозеффо Царлино, который задал новый этап в развитии музыкальной теории, указывая на два его нововведения: «Первое заключается в интерпретации музыки как сущностного начала всего упорядоченного, гармоничного, совершенного. И второе – учет собственно звуковой материи музыки, трактовка музыкального искусства как искусства звучащего числа»⁴².

Для нас особо важен первый тезис – о музыке как сущностном начале мира, так как именно эту идею развивают в XX в. поэты-символисты и религиозные мыслители. Вдохновленные философией Вл. Соловьева о Вечной Женственности, волну «музыкального духа» подхватывают А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, Г. Иванов и др.

Грань между человеческой и мировой душой начала стираться, и символисты в своих стихах стремились постигнуть мир через музыкальную его сущность, ибо музыка являлась для них воплощением мировой души, символом жизни и софийного Космоса, хотя они понимали амбивалентность этого звучания: с одной стороны, в нем есть мелодия жизни, радости, с другой – мелодия страдания и хаоса, однако оставаясь «духом целостности»,

⁴² Клюев А.С. Музыка. Философия. Синергетика: сборник. / А.С. Клюев. – Санкт-Петербург : Астерион, 2012. С. 28. – Текст : непосредственный.

проявлением божественным, в нем преобладает первая тональность, т.е. мелодия мировой гармонии.

В своем стремлении примирить противоположное поэты-символисты обращаются к опыту эпохи Просвещения, суть которой выражалась в возможности возрождения и преображения жизни, духовности, сохранении их полноты и гармоничности.

Но рождающийся хаос приводил к трагическому мироощущению, и первым делом почувствовал и отреагировал на это человек-творец. Этому хаосу он в своих произведениях противопоставил музыку, она мыслилась поэтами душой всего искусства: только ей было подвластно «собрать душу» ищущего человека в единое целое, освободить его сознание от переживаний от надвигающихся катастроф.

Творцу же отводилась роль первой скрипки в этом мировом музыкальном оркестре: он должен был первый услышать тонкие, едва уловимые звуки и выразить их с помощью слова в своих произведениях, так, чтобы эти звуки были услышаны и понятны всеми остальными людьми.

«Музыка противостоит абсурду (глухоте) мира, мировой тьме и пустоте»⁴³, – пишет в своей монографии Н.П. Крохина. Мы видим это и у Астафьева: музыка, с чем бы она не соприкасалась, оставляет за собой след света, мерцания, легкого свечения, все от нее одухотворяется, наделяется красотой и женственностью.

Этим свойством музыка обязана Св. Софии, являясь ее идейным семенем. Сама же Св. София, будучи божественной идеей и любимицей божьей, «отдает себя Божественной Любви и получает ее дары, откровения ее тайн», «себяотданием же Божественной Любви она в себе зачинает все», и «в этом смысле она женственна»⁴⁴.

⁴³ Крохина Н.П. Софийность и её коннотации (онтологизм–космизм–эсхатология) в русской мысли и литературе XIX и рубежа XIX–XX веков: монография / Н.П. Крохина. – Иваново : [б. и.], 2010. С. 350. – Текст : непосредственный.

⁴⁴ Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения / С.Н. Булгаков. – Санкт-Петербург : Азбука-Атикус, 2017. С. 343-344. – Текст : непосредственный.

Таким образом, и музыка несет в себе божественное откровение: как Св. София является посредником между небесным и земным миром, между Богом и людьми, приемля Божественный Логос и являя его в мир земной, так и музыка, являясь идейным семенем, частью Св. Софии, проникается Божественной Любовью входит в небытие, как Божественная благодать.

Г.П. Федотов в работе «О Св. Духе в природе и культуре» говорит об этом так: во-первых, «в тварном мире <...> Св. Дух проявляется прежде всего в живой природе», во-вторых, можно «усматривать животворящую силу Св. Духа не только в человеческой, но и в животной, и в растительной и, может быть, вообще в космической, в мировой душе»⁴⁵.

Присутствие этого Св. Духа в природе мы ощущаем благодаря музыке, которая окутывает все своим священным ореолом. Слыша ее, человек чувствует присутствие Софии в тварном мире и начинает мыслить Бога как не абсолютно трансцендентное, стремится приблизиться к Вечности и Божественной истине.

⁴⁵Федотов П.Г. О Св. Духе в природе и культуре / П.Г. Федотов. – Текст : электронный // Путь, № 35. – С. 4. – URL: <http://www.odinblago.ru/path/35/1> (дата обращения: 16.05.2020).

Глава II. Астафьевский миф о природе и его воплощение в стиле Первой Тетради «Затесей»

2.1. О мифопоэтической, метафизической, музыкальной основе творчества В.П. Астафьева

В.П. Астафьев в письме Н. Волокитину в 1973 году пишет: *«Я же не археолог, а всего лишь литератор, иногда впадающий в детство и умеющий более или менее выдумывать юность чью-то, воображая ее своей, и прилепить к этой воображаемой юности воображаемую любовь, потому что любовь есть самое естественное чувство, и изображенное на бумаге, оно уже становится словом, а слово есть всего лишь слово. Музыка еще способна добраться до тех чувств, из которых берет начало любовь...»*⁴⁶. Эта мысль настолько сильно проникла в мироощущение писателя, захватила его душу, что со временем переросла не просто в идею, а в идею-страсть, которая воплощалась буквально в каждом новом произведении писателя, в каждой фразе, слове, и даже в звуке.

Всеохватывающее чувство одиночества, боли, страдание, страх – вот темы, которые проговаривает Астафьев, и средство этой напавшей на все человечество «болезни» он видит в любви. Причем семантическое поле у этого слова очень широко: это и память о давно усопших, особое чувство нежности к природе, забота о близких, еще живых людях, но на чьих судьбах уже лежат болезненные ссадины от жестокости обстоятельств. Астафьев пишет об этом: *«По существу, люди мы все очень одинокие. И страдаем, и радуемся, и даже боремся (чаще с собою) в одиночку»*.

Он не проповедовал утопических мыслей о жизни без страдания и боли, но он хотел только, чтобы у человека всегда находились силы, для того, чтобы с достоинством пронести свой крест до конца, каким тяжелым бы ни был он и каким долгим не был бы путь: *«Едва ли нынче возможно спасти русского человека посредством слова, но утешить этим словом можно,*

⁴⁶ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / В.П. Астафьев. – Москва : Эксмо, 2012. С. 208. – Текст : непосредственный.

поговорив с ним по душам, хотя бы на минутку приостановившись в этом житейском бедламе, вспомнив о себе, а значит, и о нем»⁴⁷. Поэтому именно над «словом» у Астафьева идет серьезная работа. Как сделать так, чтобы оно могло выразить «невыразимое», те глубинные сущности, которые помогут читателю разобраться на запутанных дорогах жизни?

В письмах В.П. Астафьева мы часто встречаем записи о том, как важна для него музыка. Создавая текст, автор делал, в первую очередь, установку на его звучание, так В.П. Астафьев пишет другу А.Н. Макарову: *«Мучаю давно уже «серьезный» рассказ «Синие сумерки», и кто кого – он меня или я его, но должны домучить. Тожe пришло егo Вам посмотреть, что-то меня в нем не устраивает, что-то в нем «не звучит» – может быть, Вы увидите?»*⁴⁸.

В рассказе «Далекая и близкая сказка», который входит в повесть «Последний поклон», автор почти чудесным образом описывает процесс зарождения звуков музыки из глубоких недр земли: *«Но из-под увала, из сплетений хмеля и черемух, из глубокого нутра земли возникла музыка и пригвоздила меня к стене... Один я, один, кругом жуть такая, и еще музыка — скрипка. Совсем-совсем одинокая скрипка. И не грозитя она вовсе. Жалуетя. И совсем ничего нет жуткого. И бояться нечего. Дурак-дурачок! Разве музыки можно бояться? Дурак-дурачок, не слушал никогда один-то, вот и...»*⁴⁹.

Эти звуки вызывают в душе героя непонятное чувство страха. Гласные звуки [у] и [и] образуют параллельные тональности: звук [у] передает томное звучание ужаса, охватывающего героя от впервые услышанных звуков. Широко и чисто звучащий [и] (земли, пригвоздила, один, скрипка), наоборот, звучит в мажорной тональности: создается ощущение борьбы звуков музыки

⁴⁷ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 538.

⁴⁸ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / В.П. Астафьев. – Москва : Эксмо, 2012. С. 84. – Текст : непосредственный.

⁴⁹ Последний поклон: повесть в рассказах / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 4. С. 11.

с захватившим героя болезненным чувством. Ритмично повторяющееся сочетание [оди] (*пригвоздила, один я, один, одинокая скрипка*) напоминает удар, а само сочетание раскладывается на фазы: [о] – обретает семантику замаха, [д] – твердую поверхность-страх, которую пытается пробить тонкий, но сильно звучащий звук скрипки [и]. Часто в этой борьбе тональностей слышен острый звон (*пригвоздила, земли, грозитя, музыка*), в конце же он заменяется легким шорохом глухих шипящих (*дурачок, слушал*), затем фразы становится сложно артикулировать из-за повторяющихся подряд ударных звуков [и] (*один, и*), поэтому на последний [и] не хватает дыхания, и он как будто в последнем победном выдохе срывается и замирает в пустоте, недосказанности, что передает многоточие в конце фразы.

Далее звуки музыки переходят в плавное звучание: *«Музыка льется тише, прозрачней, слышу я, и у меня отпускает сердце. И не музыка это, а ключ течет из-под горы. Кто-то припал к воде губами, пьет, пьет и не может напиться – так иссохло у него во рту и внутри»*⁵⁰. Здесь интересен момент связи музыки, воды и успокоения чувств героя. В миниатюре «Поход по метам» (из первой тетради «Затесей») лирический герой, выходя на берег Енисея после борьбы с гнусом, умывает лицо и шею прохладной водой, и как будто смывает с себя все душевные потрясения, боль и страдания, причиненные ему в этой битве: *«Я забрел в Енисей и плескал, плескал освежающую, холодную северную воду на лицо, на шею, на голову. Мне текло под куртку, в штаны, в сапоги. Папа орал, чтоб я хоть куртку снял, но я не слушал его – злые, жалкие, не прощающие слезы текли, бежали из моих заплывших глаз, и я смывал их, смывал холодной водой, а под сомкнувшимися, окровавленными веками светились, призывно реяли беленькие меты»*⁵¹.

И еще не раз в своих произведениях Астафьев будет обращаться к тематике воды, даже в письмах он часто проговаривает: *«Как прекрасна эта*

⁵⁰ Последний поклон: повесть в рассказах / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 4. С. 11.

⁵¹ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 12.

живая, трепетная река, пусть немножко холодноватая, темная и жуткая с виду, но тело ее дышит, плоть, переполненная силами, куда-то стремится, чего-то ищет, ждет. Снова я подумал о своей дочери на сносях, о том, что жизнь, как и чем бы ее ни умирляли, берет свое, все хочет рожать, продолжать себя и нас... Ничего не знаю прекрасней реки, она заставляет жить, думать, куда-то стремиться»⁵².

Кажется, что для писателя вода – это главная стихия, которая всегда ассоциируется у него с материнством. Она дает силы и стойкость своим героям, спасает от опасности, вручается героям как награда за прожитое страдание и боль. Мифологема воды фундаментальна для мировой мифологии. Она может мыслиться в роли женского (аналог материнского лона и чрева) и мужского начала (плодотворяющее мужское семя, заставляющее землю «рожать»)⁵³. В этой связи река у Астафьева всегда женственна, однако именно от нее в первую очередь исходят плавные, еле слышные звуки музыки (например, в миниатюрах «Хрустальный звон», «Поход по метам»), которые затем охватывают все пространство вокруг, и уже каждый куст начинает «звучать» и «сиять» особым, священным ореолом. Таким образом, музыкальность воды – это личный миф Астафьева.

Для того, чтобы понять причину, по которой писатель возвращается к мифологеме воды, обратимся еще к одному отрывку из рассказа «Далекая и близкая сказка»: *«О чем же это рассказывала мне музыка? Про обоз? Про мертвую маму? Про девочку, у которой сохнет рука? На что она жаловалась? На кого гневалась? Почему так тревожно и горько мне? Почему жалко самого себя? И тех вон жалко, что спят непробудным сном на кладбище. Среди них под бугром лежит **моя мама**, рядом с нею две сестренки, которых я даже не видел: они жили до меня, жили мало, – и **мать ушла к ним**, оставила **меня одного** на этом свете, где высоко бьется*

⁵² Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / В.П. Астафьев. – Москва : Эксмо, 2012. С. 250. – Текст : непосредственный.

⁵³ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. С. 240. – Текст : непосредственный.

*в окно нарядной траурницей чье-то сердце»*⁵⁴. Данный фрагмент – автобиографичен: когда В.П. Астафьеву было семь лет, его мать утонула в Енисее, отцу же он был не нужен. При живом родителе мальчик остался круглым сиротой, скитался по детским домам. Так чувство одиночества преследовало писателя с раннего детства, а затем вошло в произведения лейтмотивом. Отсюда исходит важное замечание о значении воды для писателя: она забрала, точнее приняла в себя, самого близкого для Астафьева на тот момент человека. Но Астафьев не может винить за это природу, и именно поэтому для него река, ее голос, переходит в материнскую сущность, становится ее отражением.

По письмам мы видим, что писатель в трудное для души время выходит к берегам Енисея для собеседования с собой и окружающим его миром, точно также поступает и лирический субъект в его произведениях (миниатюры «Лунный блик», «Хрустальный звон»). Астафьев как бы стремится материализовать утрату через то, что ближе всего приходится его душе. Таким образом, то, что было заложено в его мироощущении с детства, начало накладываться на ту художественную модель мира, которую он создает в своих произведениях. Центром этого мира становится Енисей. Примечательно, что у енисейских кетов он был осью вселенной. В верховьях этой мировой реки «находится добрая Томэм, оттуда прилетают птицы и приходит весна»⁵⁵. Трудно сказать, знал ли об этом мифе сам писатель.

Астафьев тклет не физический, а мифопоэтический художественный мир. С одной стороны, он предельно земной (все те же березы, ели, реки, цветы, звезды, небо, птицы), но с другой стороны, все эти предметы как будто созданы им не из физики, а из высокой, не-земной сущности, обладающей цветом, звуком и чудесным сиянием.

⁵⁴ Последний поклон: повесть в рассказах / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 4. С. 12.

⁵⁵ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. С. 374. – Текст : непосредственный.

Писатель не раз говорит в «Затесах» о древней основе этого природного мира. Так, например, описывает землю писатель в миниатюре второй Тетради «Звезды и ёлочки»: *«Древняя, трудно рожаящая хлеб земля, заселенная народом даровитым, бойким на язык и на работу, раскинулась меж болот и лесов. <...> Живет и работает земля, как сотню и тысячу лет назад, и, как в древности, на позднем клеверном лугу — женщины с литовками, в цветастых сарафанах, с яркими лентами по подолу фартуков, с оборками на кофтах и в белых платках»*⁵⁶. В вечном, древнем слышится несмолкаемая песнь любви к жизни. Древнюю, мифопоэтическую основу Астафьев видит в каждой природой созданном образе. В миниатюре «Кленовая палочка» лирический субъект слышит древнюю музыку дыхания листа: *«Встанешь на колени, прижмешься ухом к листку, и кажется, оттуда, из листика, младенческое дыхание слышно, а из плоти дерева, впитавшегося корешком в живую, древнюю землю, доносится тихая-тихая музыка»*⁵⁷. Именно звук напоминает автору о древнем, о добром, о счастье бытия и душевном спокойствии. Механический звук мотора же связан с разрушением и дисгармонией.

М. Элиаде в одной из своих работ пишет: «Древность является выражением изначального времени, «первого» времени»⁵⁸. Это мир в состоянии совершенства «первого» мига, когда еще ничего не было осквернено и изношено, потому что мир только что родился. Именно к такому состоянию «начала» хочет вернуть человека Астафьев, ведь только в нем он может найти просветление, очиститься духовно, возродиться к лучшему. Через возвращение к истокам жизни, через переживание вечного человек способен восстановить или обновить свои силы: *«Музыка возвращает человеку все лучшее, что есть в нем и пребудет на земле»*⁵⁹.

⁵⁶ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 60.

⁵⁷ Там же. С. 415.

⁵⁸ Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде; пер. с англ. – Москва : REFL-book, 1996. С. 128. – Текст : непосредственный.

⁵⁹ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 390.

В.П. Астафьев уходит в текстах от лично субъективного страдания и одиночества к художественному обобщению проблемы, через слово лирического субъекта выстраивает диалог с читателями.

По мнению Астафьева, слово по природе своей музыкально, т.к. музыка предшествовала слову, и оно вобрало в себя ее потенциал: *«Я думаю, что музыку человек, может быть, слышал раньше, чем научился говорить. Возникает крамольная мысль, что вначале был шум ветра, плеск волн, пенье птиц, шелест травы и звон опадающей листвы. И только переняв у природы звук, человек сложил из него слово»*⁶⁰. Выбирая для общения «универсальный язык» музыки в совокупности со словом, автор упрощает процесс коммуникации: вербализованная музыка, которая рассказывает о печальном, о болезни, о не свершившейся любви, семье пытается проникнуть в каждую искалеченную душу, и печаль в ней переходит в свет, страх сменяется радостью, страдание заменяется любовью и памятью не только о близких, но и древних своих истоках, которая еще не утратилась, а живет в человеке на уровне его подсознания: *«Люди плачут, слушая музыку, плачут от соприкосновения с чем-то прекрасным, казалось бы, умолкнувшим, навсегда утраченным, плачут, жалея себя и то чистое, дивное создание в себе, что было задумано природой, но в борьбе за существование человеком же и погублено»*⁶¹.

В лирическом рассказе «Тоска по вальсу» из второй тетради «Затесей» повествуется о похоронах «обыденного» солдата-инвалида. Однако была у него особенность: «лишь только занималась музыка, начинал плакать, и никакие таблетки и уколы не помогали ему»⁶². Оказалось, что война лишила его самого дорогого, а после войны он «явился больным, дряхлым». Музыка оживляла в нем чувство тоски о несбывшемся.

⁶⁰ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 390.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же. С. 81.

Инвалиды из районного дома попросили местного парня включить «Белый вальс» на прощание с усопшим: *«Музыку трепало ветром, трепало и бахрому на гробе, сгармошенную из столовых синеньких бумажных салфеток, ворошило на голове покойного слабенькие, как бы в детском возрасте остановившиеся волосы. Раз-другой во дворе дома инвалидов крутануло снежный вихрь, а на танцплощадке как возник беленький, на одну тонкую ножку насаженный султанчик снега, так все не опадал, все кружился, кружился, и за тополями, звенящими под ветром редкими мерзлыми листьями, опохмелившийся районный маэстро все гонял и гонял заказанный вальс. Провожавшие покойного подняли гроб, понесли к машине»*⁶³.

В приведенном отрывке от звучания музыки пространство изменяет свою форму, кружится в мгновении мистического танца. Время хаотично ускоряется за счет лексических повторов. Первое предложение строится по принципу синтаксического параллелизма. В начале две синтагмы выражают связь между беспорядочно звучащей музыкой и деформированной бахромой гроба. Затем в третьей синтагме вводится семантический элемент слабости, беспомощности через образ бумажной салфетки, который сопоставляется с по-детски «слабенькими» волосами умершего в четвертой синтагме. Здесь же отсылка к детским волосам покойного как бы размывает границы времени, возвращает героя к прошлому, то есть к состоянию, близкому к моменту начала жизни. Все вокруг прибывает в хаотичном движении и напоминает мистический ритуал. М. Элиаде в уже названной работе пишет: «Смерть в инициации никогда не является концом, а является еще одним началом. Ни в одном обряде или мифе мы не встречаем иницирующую смерть как что-то конечное»⁶⁴.

⁶³ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 81.

⁶⁴ Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде; пер. с англ. – Москва : REFL-book, 1996. С. 261-261. – Текст : непосредственный.

В конце приведенного отрывка интересен образ машины, в которой увозят умершего «война». Астафьев не раз в «Затесях» обращается к нему как к образу, символизирующему физическую смерть, часто он связан у писателя с механизмом, издающим «визгливый», «ревуший» диссонансный звук. Не редко он отзывается мыслями в голове лирического субъекта миниатюр о войне и той жестокости и страданиях, которые с ней связаны. Нам думается, что этот образ можно сопоставить с образом чудовища, встречающегося в мифах разных народов, которое является как бы возвращением человека к первовремени, этапом к переходу от Хаоса к Сотворению. «Смерть в инициации повторяет этот типичный возврат к Хаосу для того, чтобы сделать возможным обновление космогонии, то есть для того, чтобы подготовить к новому рождению»⁶⁵, – пишет М. Элиаде.

Таким образом, музыка, звучание «Белого вальса», в лирическом рассказе является как бы первой мистериальной сущностью, которая предвещает и сопровождает момент этого перехода от смерти к новому рождению, является неким проводником между настоящим и древним временем.

Очень часто В.П. Астафьев в своих письмах отмечал, что «Затеси» он пишет «для себя». Например, в письмах А.Н. Макарову от 20 и 28 августа 1967 года говорится: *«Писал «Затеси», для себя писал», «... не дожидаясь этого явления, все время я писал «Затеси» для себя. Сделал штук десять, еще надо писать 21. Думаю, и в Сибири, в дождливую погоду, поковыряться. Хочется мне почитать эти штукенции тебе, ведь в них я полностью развязал себе пупок...»*⁶⁶. В примечании же к книге «Затесей» автор напишет так: *«Книга рассчитана на «разового» читателя, предназначена вроде бы для интимного чтения и общения, но я получил сотни писем от разных людей, воспринимающих ее как нечто «личное», к собеседованию и размышлению не только наедине предрасположенное... Так вот книга, написанная вроде бы «для себя», сделалась нужной*

⁶⁵ Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде; пер. с англ. – Москва : REFL-book, 1996. С. 262. – Текст : непосредственный.

⁶⁶ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / В.П. Астафьев. – Москва : Эксмо, 2012. С. 142-143. – Текст : непосредственный.

людям, и я продолжаю писать «затеси», когда есть хоть день, хоть минутка для собеседования с собой и людьми»⁶⁷.

Вот несколько строк из рассказа «Заберега» из повести «Последний поклон»: *«Но вечером наполнило музыкой **весь берег**, поселок, леса и горы вокруг, и снова похолодало в моей груди, сжалось там сердце, снова сделалось **жалко маму**, бабушку с дедушкой, Васю-поляка – **всех-всех жалко**»*⁶⁸. И снова музыка напомнила лирическому герою о давно минувшем, родном, вызвала в памяти образы детства. Образу музыки у Астафьева часто сопутствует образ матери, прообраз которой писатель, будучи мальчишкой, оплакивал на берегах Енисея.

Не случайно в «Пастухе и пастушке» Борис, вспоминая Люсю так описывает ее глаза: *«Музыки он уже не слышал – перед ним лишь клубился сиреневый дым, и в загустевшей глубине его **плыла**, качалась, **погружаясь** в небытие, женщина со скорбными **бездонными** глазами богоматери»*⁶⁹. Глаза Люси – это пространство, в котором очень точно отразилась астафьевская мысль: когда музыка поглощает героя и полностью сливается с его мыслью, что становится даже неслышной, в сознании остается наглядно-зримый, чистый образ вечного, древнего переплетенный тесной связью с природной стихией: глаза уподобляются водной глубине, на дне которой, хранятся муки и скорбь за все живое на земле. Так музыка выполнила свою главную роль – «приоткрыла глубинные и общие черты Сущего».

Очень точно высказался по этому поводу Ф. Ницше: «... когда какая-либо сцена, действие, событие, обстановка сопровождаются подходящей музыкой, нам кажется, что эта последняя открывает нам сокровеннейший их смысл и выступает как самый верный и ясный комментарий к ним; равным образом и то, что человеку, безраздельно отдающемуся впечатлению какой-нибудь симфонии, представляется, словно мимо него проносятся

⁶⁷ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 537.

⁶⁸ Последний поклон: повесть в рассказах / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 4. С. 33.

⁶⁹ Пастух и пастушка. Рассказы / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 3. С. 136.

всевозможные события жизни и мира; и всё же, когда он одумается, он не может указать на какое-либо сходство между этой игрой звуков и теми вещами, которые пронесли в его уме. Ибо музыка, как сказано, тем и отличается от всех остальных искусств, что она не есть отображение явления или, вернее, адекватной объективности воли, но непосредственный образ самой воли и поэтому представляет по отношению ко всякому физическому началу мира метафизическое начало, ко всякому явлению вещь в себе»⁷⁰.

Автор предстает перед читателями в качестве провидца, утешителя-собеседника, а его тексты приобретают очень важное свойство: ведут к просветлению, гармонии, любви, заставляют человека почувствовать свою родственность с природой, вернуться к первоосновам бытия, к моменту «совершенства начала». Астафьев выбирает для этого «универсальный язык», язык, который будет понятен душе каждого, кто еще сохранил способность к со-чувствованию, к со-переживанию, со-страданию, и это – музыка.

Таким образом, В.П. Астафьев в «Затесях» создает художественную модель мира, в основе которой лежит мифопоэтическое, метафизическое представление о бытии, и выражено оно через музыкальность художественных образов.

⁷⁰ Ницше Ф.В. Рождение трагедии из духа музыки / Ф.В. Ницше. - Текст: электронный. – С. 46. – URL: https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=10602 (дата обращения: 2.06.2020)

2.2. Прием пластичности в миниатюре «Лунный блик»

В теоретической главе подробно было сказано о специфике сюжета в лирической прозе. Обратимся к тексту миниатюры «Лунный блик» и посмотрим, как в ней сочетаются черты эпоса и лирики:

«Ночью впереди теплохода, на гладкой воде, росчерком играл лунный блик. Он серебрился, фосфорно зеленел, искрился, извивался змейкой, прыгал головастиком, убежал шустрой ящеркой.

Верилось, с нетерпением ждалось: вот-вот настигнет теплоход живую тень луны, сомнет ее, срежет плугом носа.

Но проходили минуты, прошел час, другой, а отблеск далекой луны все бежал и бежал перед теплоходом, без усилия опережая напряженно работающую машину.

И было в этой ночной картине что-то похожее на жизнь, казалось, вот-вот поймашь, ухватишь смысл ее, разгадаешь и постигнешь вечную загадку бытия»⁷¹.

С точки зрения нарратологии, отклонений от нормы в миниатюре не прослеживается, ночной пейзаж здесь представляется нам как обыкновенное явление жизни. Фабульная эпическая линия прозрачна и пересказывается в паре предложений.

Миниатюра начинается с небольшой зарисовки лунной ночи. Вот теплоход, а перед ним «играет», стелется лунный блик. Мы видим его искрящийся фосфорный цвет, блеск, пластичность («росчерком играл», «извивался змейкой»).

Заметим, что категория пластичности в большей степени присуща лирическому роду, в нашем случае благодаря данному приему пейзаж как бы оживляется, становится реальным. Е.В. Капинос об этом пишет: *«Пластичность стихов аналогична иллюзии достоверности в прозе, той иллюзии, которая не в последнюю очередь обеспечивается прозаическим сюжетом, упорядочивающим события во времени и пространстве»⁷².*

⁷¹ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 21.

⁷² Капинос Е.В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликова ; Институт филологии СО РАН. – Новосибирск : [б. и.], 2006. С. 273. – Текст : непосредственный.

Мы думаем, что данная черта характерна и для лирических миниатюр В.П. Астафьева. В затеси лунный блик обретает динамику, через которую он как бы одухотворяется, наполняется жизнью. Уже в начале текста за счет пластичности образа блика и сюжетной динамики задается тон доверительности, но она пока что выглядит очень неуверенно. Лирический субъект хоть и чувствует свою причастность к описываемому событию, приближается к авторскому «я», постепенно проникает в его сознание, но еще далек от глубоких авторских переживаний.

А.Ф. Лосев усматривает в лунном свете мифологический смысл, говорит о гипнотическом, магическом его воздействии на смотрящего: «Это – такое ничто, которое стало металлом, пустота, льющаяся монотонным и неустанным покоем, галлюцинация, от которой не стынет кровь в жилах, но которая несет вас в голубую пустоту какими-то зигзагами, какими-то спиралями, не вверх и не вниз, а влево и вправо, в какую-то неведомую точку, вовнутрь этой точки, в глубины этой точки»⁷³.

Далее под воздействием впечатлений от увиденного, в его сознании происходит «сдвиг», лирический субъект приближается к авторским интенциям: начинает созерцать картину лунной ночи, у него рождаются мысли, чувства, ожидание того, что все скоро разрешится – теплоход настигнет лунную тень. Пейзаж обретает свою «особенность», редкость. Происходит более тесное сближение между лирическим субъектом и авторским «я».

В четвертом предложении за счет расширения временного пространства («Но проходили минуты, прошел час, два...»), борьбы между «напряженной машиной» и легким бегом лунного отблеска создается даже некоторая интрига. А в финале мы видим, как происходит расширение пространства от видимой в данный момент реки до бытия в целом.

⁷³ Лосев А.Ф. Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. — Москва : Мысль, 2001. С. 77. — Текст : непосредственный.

Здесь мы снова сталкиваемся с мифопоэтическим осмыслением описываемого случая. Нами уже было подмечено ранее, что лунный блик мыслится лирическим субъектом некой живой сущностью, по-другому, это блик, а точнее отблеск самой жизни. Таким образом, мы наблюдаем вечную борьбу жизни со смертью, но автор это проговаривает пока что непрямо, лишь метафорически намекая об этом читателю.

Лирический субъект на мгновение становится непосредственным участником авторских интенций, его «вестником» или, по определению Е.В. Капинос, «автоперсонажем». Однако это еще не та тесная связь, которую мы обнаружим в процессе анализа других миниатюр.

Кроме этого, связь образуется не только между автором и лирическим субъектом, в эту цепочку включается еще читатель. Но какова эта связь?

Е.В. Капинос пишет, что речь рефлексирующего героя лирики по своей природе монологична, и, следовательно, не нацелена на диалог с читателем⁷⁴. Нам думается, что этот феномен справедлив и в отношении лирической прозы Астафьева.

С одной стороны, автор осознает, что он готов вступить с читателем в доверительные, тесные отношения, поделиться с ним мудростью, а с другой стороны, его лирический субъект не нуждается в обратном ответе, его речь монологична по своей природе, в миниатюрах нет прямых обращений к читателю, разве что только к себе. Необходимость открытия другим своих сокровенных мыслей важна для автора, и его лирический субъект выполняет эту функцию. Однако, коммуникативная связь между лирическим героем и читателем носит опосредованный характер, не являясь самой целью автора. Важна лишь установка на то, что лирический субъект окажется услышанным.

В комментарии к «Затесям» Астафьев писал: *«...в любом возрасте у человека, тем более у творческого, есть желание запомнить и рассказать доверительно, в узком кругу, увиденное, поразившее воображение,*

⁷⁴ Капинос Е.В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликова ; Институт филологии СО РАН. – Новосибирск : [б. и.], 2006. С. 297-298. – Текст : непосредственный.

*интересные факты из жизни, истории или явлений природы, дорожные впечатления, мимолетные разговоры, просто поделиться интересной мыслью, мелькнувшей или застрявшей в голове, **быть может, и интересной-то лишь одному автору, надеясь при этом, что если тебя не поймут, то хотя бы внимательно выслушают***»⁷⁵.

В сюжете «Затесей» прорисовывается развитие внутреннего мира автора, динамика его душевного чувства, которое становится зримым благодаря лирическому субъекту. Другими словами, внутри текста происходит постижение автором самого себя в настоящем времени и пространстве через доверительное лицо, находящееся внутри художественного хронотопа.

В лирической прозе, подходя как бы издалека и постепенно сближаясь с авторским «я» или отдаляясь от него, лирический субъект ощущает эти интенции как явление поступательно-возвратное, при этом образуются некие мыслительные лакуны, недосказанность. В совокупности же со стороны лирического субъекта миниатюры предстают перед читателем как небольшие философские монологи.

Обратим внимание еще раз на конец зарисовки: *«И было в этой ночной картине что-то похожее на жизнь, казалось, вот-вот поймаешь, ухватишь смысл ее, разгадаешь и постигнешь вечную загадку бытия»*⁷⁶.

Здесь благодаря словам «вот-вот поймаешь», «ухватишь», «разгадаешь», созданной иллюзорности за счет слова «казалось» чувствуется лукавая, авторская ирония-игра с читателем. За этой добродушно-невинной хитростью считывается неподдельное знание этого «секрета» автором-творцом, но пока что сокрытое от людей, выраженное как намек через слово лирического субъекта, который сам пока не знает ответа, потому что еще далек от полного слияния с авторскими интенциями. Поэтому-то у читателя и возникает стремление читать дальше, чтобы проникнуть в это таинство.

⁷⁵ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 535.

⁷⁶ Там же. С. 21.

Для Астафьева такая невинная игра-ирония, пластичность образов – это некоторые из способов создания доверительности, интимности между собой и читателем, читателем и лирическим субъектом. Они же рожают особую поэтику лирического сюжета, и составляет специфику ритмической, мелодической и субъектной организации произведения.

2.3. Характер взаимоотношения лирического и эпического начал в миниатюре «Поход по метам»

Попытаемся разобраться в других особенностях «Затесей» первой Тетради, обратившись к первой миниатюре цикла – «Походу по метам».

В самом начале текста читателю дается объяснение значения слова *затесь*: «... это сама по себе вещь древняя и всем ведомая – это стёс, сделанный на дереве топором или другим каким острым предметом. Делали его первопроходцы и таежники для того, чтобы белеющая на стволе дерева мета была видна издалека, и ходили по тайге от меты к мете, часто здесь получалась тропа, затем и дорога, и где-то в конце ее возникало зимовье, заимка, затем село и город.

В разных концах России название мет варьируется: «зарубы», «затесины», «затески», «затесы», по-сибирски – «затеси»⁷⁷.

Но в тексте Астафьева «затесь» имеет больше метафорический смысл, как некая зарубка в памяти, надолго оставившая след в сознании. От лица уже повзрослевшего собственно автора, мы узнаем не только о понятии слова «затеси», но также и о значении их для автора. Он говорит: *«Название таежных мет врубилось в мою память так прочно и так надолго, что по сию пору, когда вспомню поход «по метам», у меня сердце начинает работать с перебоями, биться судорожно, где-то в самой ссохшейся дыре горла, губами, распухшими от укусов, хватаю воздух, но рот забит отрубями комарья и мокреца; слипшаяся в комок сухая каша не дает продохнуть, сплунуть. Охватывает тупая, могильная покорность судьбе, и нет сил сопротивляться этой разящей наповал даже могучее зверье, ничтожной с виду и страшной силе»*⁷⁸.

Эти воспоминания о метам касаются детства автора, оттого так сильно они «врубились» в его память. Из рассказа о рыбалке на диком озере от лица лирического героя мы узнаем о самих воспоминаниях, которые

⁷⁷ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 8.

⁷⁸ Там же.

биографически соотносятся с детскими годами В.П. Астафьева: «непоседливый, вольнодумный папа» оставил своего сына одного в борьбе с наплывшим гнусом, а затем «ругался, клял» его за то, что он вечно тащится где-то, заставляет ждать людей. В итоге, находит еще одну причину «оправдаться перед своей совестью» – упрекает мальчика за сохраненную рыбу, в то время как он с напарником от нее избавились.

Из биографии Астафьева мы знаем, что после трагической смерти матери, отец, которого маленький Астафьев называл «папочка», пустил жизнь ребенка на самотек. Отношения с мачехой у Астафьева так и не сложились, а отцу он был не нужен. Долгое время мальчик беспризорничал, пока не попал в детский дом. Этот биографический факт является глубинным источником к истолкованию мотива одиночества, проходящего по всей первой Тетради «Затесей», и к пониманию установки на доверительный, исповедальный тон беседы, которого так не хватало Астафьеву еще в детстве и которым через многие годы он наделил своего лирического героя в «Затесях».

В комментарии к сборнику Астафьев об этом пишет: *«Судя по письмам и откликам на «затеси», человек русский сделался за последние десятилетия еще более одинок и всеми покинут, и если мои «затеси», эти мимоходные зарубки и меты на стволах «древа жизни», хоть немножко, хоть чуть-чуть обозначат ему просвет впереди, укажут тропинку к собеседнику, утешат его в горькой этой и все более и более духовно и материально нищающей жизни, а кого, быть может, и образумят, заставят вспомнить о Боге и ближнем своем, значит, не зря началась и продолжается во мне эта беседа и работа, как выяснилось, необходимая чаще всего совсем одиноким, неутешенным, всеми забытым, всеми покинутым людям»⁷⁹.*

⁷⁹ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 538.

Астафьев как будто чувствовал в душе не только свою боль от одиночества, но и боль всего русского народа. Он взял на себя ответственность за их исцеление посредством простой человеческой беседы.

Данная затесь сложна тем, что в ней сильна доля эпического начала, проявленного изображением необычного случая – рыбной ловли на приенисейском озере.

В миниатюре благодаря напряженному, динамичному эпическому сюжету лирический герой предельно «оживлен» автором: Астафьев не дает ни одной портретной характеристики мальчика, зато на протяжении практически всего текста на передний план выходят детальные, пошаговые действия героя, фабула считывается без особого труда: *«Построили мы плот, разбили табор в виде хиленького шалашика, крытого лапником кедрача, тонким слоем осоки, соорудили нехитрый очаг на рогульках, да и подались на берег – готовиться к озерному лову»*⁸⁰.

Встает вопрос, может быть эта миниатюра вовсе не лирическая, а эпическая?

Ответ на этот вопрос отрицательный. Дело снова в характере сюжета.

Хотя эпическая фабула более чем объемна, эпический сюжет играет подспудную роль: является помощником в раскрытии второго – ментального – лирического сюжета, в котором происходит трансформация собственно автора, недавно повествующего о семантике слова «затеси», в образ лирического субъекта, который стремится к слиянию с авторским «я».

Вспомним, слова Е.В. Капинос о характере пространства в лирической прозе: оно является не фоном, как в эпосе, а действующим лицом. Обратимся к шестому и седьмому абзацам миниатюры:

*«И озеро-то **нашлось** недалеко от берега, километрах в пяти, глубокое, островное и мысовое озеро, с кедровым густолесьем по одному берегу и тундряное, беломошное, ягодное – по-другому.*

⁸⁰ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 9.

В солнцезарный легкий день озеро чудилось таким приветливым, таким дружески распахнутым, будто век ждало оно нас, невиданных и дорогих гостей, и наконец дождалось, одарило такими сугами в пробную старенькую сеть, что азарт добытчика затмил у всей артели разум»⁸¹.

Мы видим, что озеро здесь, подобно лунному блику, обретает человеческие черты, оно, словно добрый, «приветливый» хозяин, распахивает свои дружеские объятия и желает отблагодарить своих гостей за визит. С помощью глаголов «ждало», «дождалось», «одарило», эпитетов «приветливый», «дружески распахнутое» озеро олицетворяется, превращается в непосредственного участника произведения. Кроме того, не случайно подмечена древняя природа происхождения этого озера («будто век ждало оно нас»). В этом древнем, вечном его происхождении проступает связь с первовремнем. Озеро, окруженное густым лесом, начинает мыслиться нами как место чудесное, магическое, место, в котором должно произойти что-то необычное, важное.

Далее за счет особой выразительности ритма и мелодики в тексте нарастает напряжение переживаний лирического субъекта:

«К середине лета вечная мерзлота «отдала», напрег гнус, загустел воздух от мощной сырости и лесной гнили, пять километров, меренных на глазок, показались нам гораздо длиннее, чем в предыдущий поход.

Плотик на озере подмок, осел, его долго подновляли – наращивали сухой слой из жердей, поспешно и худо отесанных – все из-за того же гнуса, который взял нас в плотное грозное облако.

В поздний час взялось откуда-то столько гнуса, что и сама ночь, и озеро, и далекое, незакатное солнце, и свет белый, и всё-всё на этом свете сделалось мутно-серого свойства, будто вымыли грязную посуду со стола, вымыли ополоски, а они отчего-то не выйдись на землю, растекались по тайге и небу блевотной, застойной духотой.

Несмолкаемо, монотонно шумело вокруг густое месиво комара, и часто прошивали его, этот мерный, тихий, но оглушающий шум, звонкими, кровавыми нитями

⁸¹ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 9.

опившиеся комары, будто отпускали тетиву лука, и чем далее в ночь, тем чаще звоны тетивы пронзали уши – так у контуженых непрерывно и нудно шумит в голове, но вот непогода, нервное расстройство – и шум в голове начинают перебивать острые звоны. Сперва редко, как бы из высокой травы, дает трель обыгавший, резвосты набирающий кузнечишко. А потом – гуще, гуще, и вот уж вся голова сотрясается звоном. От стрекота кузнечишков у здорового человека на душе делается миротворно, в сон его тянет, а контуженного начинает охватывать возбуждение, томит непокой, тошнота подкатывает...»⁸².

В первых двух абзацах идет настойчивое повторение согласных звуков [р], [з], [г], [м] и сочетания [гн]. Эта аллитерация в контексте таких слов как «грозовое облако», «гнус» создает ощущение приближающейся угрозы. В третьем абзаце с тем же сочетание [гн] чередуются [гр], [пл], [бл], [м] в словах «мутно-серого», «вымыли», «грязную», «выплеснули ополоски», «вылились» и др. Теперь образ этой угрозы приблизился к нам, мы уже видим его мутно-серые бесформенные очертания, которые «растеклись по тайге и небу блевотной, застойной духотой». Напряжение охватывает еще сильнее за счет повторяющегося в конце взрывного [т], стоящего в одном слоге с напряженно-звучащим [j].

В четвертом абзаце к цвету и форме добавляются звуки «монотонного шума густого месива комарья». В начале начинают чередоваться сонорные [м], [н], шумные [ш], [щ], [ж], [ч], сочетания звонкого свистящего [з] со звонким шумным [в], затем они переходят в дрожащее быстрое сочетание [тр]. Этот звук частый, «мерный», но в тоже время оглушающий, пронзающий звоном, сравнивается с шумом в голове контуженного. В конце абзаца с помощью аллитерации и, особенно, градации происходит полное нагнетание напряжения: сначала звуки редкие, напоминающие трель резвого кузнечика, а затем идет повтор «гуще, гуще», и уже «вся голова сотрясается звоном». В первой части последнего предложения тон снова меняется: появляются протяжно звучащие [о], [я] («миротворно», «сон», «тянет»),

⁸² Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 9-10.

действие как бы замедляется, но происходит это всего лишь на мгновение и связано с мимолетным воспоминанием о душе здорового человека, но затем снова пронзительно звучащие [з], [ч] и [ж], звук [х], как будто извлекаемый «из самой ссохшейся дыры горла».

Завершает абзац синтагма с мерно чередующимся, опоясывающим фразу, взрывным [т] – звуком, передающим томление и тошноту. В отличие от йотированного напряженно-динамичного [т] в третьем абзаце, этот звук звучит смиренно, твердо, но эта твердость кажется нам иллюзорной: герой старается, но на его произношение у него не хватает сил. Многоточие в конце отрывка говорит о невозможном дальнейшем продолжении рассказа, крайнем напряжении лирического субъекта.

Далее в тексте чередуется нарастание то эпического, то лирического напряжения с помощью того же приема градации и двойных наречий, ускоряющих динамику действия: «Схватив *топор, чайник, котелок, вздели котомки*, бросились в отступление, *к реке, на свет, на волю, на воздух*», «комары *разъели* мне шею *в сырое мясо, разделали ее в фарш*», «Скорей! Скорей!», «дальше, дальше», «чаще и чаще».

Из общего ритмико-мелодического рисунка фрагмента, приведенного выше, видно, что повторяющихся звуковых элементов к концу становится значительно больше. Благодаря использованию градации, фонетического разнообразия, диаметрально противоположных сочетаний сонорных и шумных достигается эффект полного пространственного и мыслительного хаоса: шум, звон, мутно-серое, бесформенное месиво комарья, тошнота и томление сливаются здесь воедино.

Анализ ритмико-мелодического рисунка речи лирического героя помогает нам приблизиться к пониманию собственно авторской мысли: почему эти воспоминания «врубилось» в его память «так прочно и так надолго, что ... сердце начинает работать с перебоями, биться судорожно».

Окончательный слом внутреннего состояния героя происходит в момент, когда напарник, оставив его одного, «обрадованно и охотно

устремился за мужиками». Он выражен одним абзацем, который состоит всего лишь из одного простого предложения: «Я остался *один*.». Эта фраза полностью меняет тон последующего рассказа:

*«Уже не сопротивляясь комару, безразличный ко всему на свете, не слышащий боли, а лишь ожог от головы до колен (ноги комары не могли кусать: в сапоги, за голяшки, была натолкана трава), упал на сочащуюся рыбьими возгрями котомку и отлежался. С трудом встал, пошел. Один.»*⁸³, – в этих словах мы уже не слышим напряженной динамики бега, исчезает ощущение хаоса, пронзающий шум смолкает, боль героя притупляется мыслями. В двух последних предложениях отчетливо слышится, как тон иллюзорной твердости заменяется замедленной интонацией апатии, безразличия ко всему.

Но именно в этот момент происходит просветление в мыслях героя:

*«Вот тогда-то и понял я, что, не будь затесей при слепящем меня гнусе, тут же потерял бы я след, а гнус ослабшего телом и духом зверя, человека ли добывает моментом. Но затеси, беленькие, продолговатые, искрящиеся медовыми капельками на темных стволах кедров, елей и пихт – сосна до тех мест не доходит, – вели и вели меня вперед, и что-то дружеское, живое было мне светлячком мерцающем впереди меня пятнышке. Мета-пятнышко манило, притягивало, звало меня, как теплый огонек в зимней пустынной ночи зовет одинокого усталого путника к спасению и отдыху в теплом жилище»*⁸⁴.

Граница между лирическим героем и автором словно совсем исчезает, герой максимально приближается к авторским интенциям, как бы сливается с его «я».

Интонация обретает лирическую протяжность: появляются двойные и тройные ряды эпитетов «беленькие, продолговатые, искрящиеся», «дружеское, живое», снова градация – «манило, притягивало, звало», но градация эта спокойная, произносимая также с протяжной интонацией.

⁸³ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 11.

⁸⁴ Там же. С. 11-12.

Повествование обретает мягкий тон за счет множества уменьшительно-ласкательных суффиксов -еньк-, -к-, -ышк-, -ек-.

Затеси, подобно лунному блику и озеру, оживают, наделяются человеческими качествами («вели и вели меня вперед», «что-то дружеское, живое») становятся равноправными участниками сюжета. Они напрямую участвуют в спасении лирического субъекта.

Герой выходит к берегам Енисея: он как будто снова отдаляется от авторского «я», чувствуется динамика эпического повествования. Здесь он видит своего папу и напарника:

«Они отводили от меня глаза, папа ругался, клял меня за то, что я вечно тащусь где-то, заставляю людей ждать, а когда стянул прилипшую ко мне котомку, вытряхнул на камни измичканную рыбу, у него появилась новая, более весомая причина оправдаться перед своей совестью: “Ну вот зачем ты ее тащил? Зачем? Ты чё, башку задрал, не видел, что мы вытряхнули рыбу, так бы ее и перезтак?! Или башкой своей агромадной сообразить не мог...”»⁸⁵.

Для раскрытия образа «папы» Астафьев использует речевую характеристику: вставляет просторечия («чё», «перезтак» «задрал» «башкой»), употребляет слово-эргатив «агромадной», использует множество вопросительных предложений. Благодаря этим приемам в нашем сознании возникает образ «папы», лишенный нравственных понятий, который пытается заглушить свою совесть, скрыть душевную ущербность, защититься даже от своего сына внешней злостью и недовольством. Средством победы для него являются вопросы, брошенные ответчику-сыну с особым чувством гнева. Таким образом, мы видим, что мальчик, имея родителя, фактически является сиротой: он – «одинокый усталый путник в этом мире».

Обратимся к финальной части миниатюры:

«Я забрел в Енисей и плескал, плескал освежающую, холодную северную воду на лицо, на шею, на голову. Мне текло под куртку, в штаны, в сапоги. Папа орал, чтоб я хоть куртку снял, но я не слушал его – злые, жалкие, непрощающие слезы текли, бежали

⁸⁵ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 12.

из моих заплывших глаз, и я смывал их, смывал холодной водой, а под сомкнувшимися, окровавленными веками светились, призывно реяли беленькие меты»⁸⁶.

В этот момент лирический герой с новой силой сближается с автором. За повторами («плескал, плескал», «смывал их, смывал холодной водой») слышится надрывный, сбивающийся голос сквозь слезы. Одна за другой следующие градации («на лицо, на шею, на голову», «текло под куртку, в штаны, в сапоги», «слезы текли, бежали»), ряды эпитетов («освежающую, холодную, северную воду», «сомкнувшимися окровавленными веками») говорят о предельном нарастании интонации этого надрыва.

В «злых, жалких, непрощающих» слезах героя выразилось чувство глубокой обиды на «папу». И в это тяжелое мгновение он вспоминает своих по-настоящему чудесных спасителей – затеси, призывно реющие «беленькие меты».

Теперь до конца ясно, что имел в виду автор, когда говорил о перебоях в своем сердце, вспоминая поход «по метам». Понять это нам помог именно лирический субъект, то отдаляясь, то приближаясь к автору, проникая в его мысли, чувства и переживания.

Конец «Похода по метам» крайне важен для нас. Именно здесь, благодаря самым разным приемам выразительности, задается тот пафос произведения, который в дальнейшем будет объединять весь цикл миниатюр: несмотря на горечь лишений, физическую и душевную боль, важно не утратить в себе любовь к жизни, сохранить в своей душе человека, не согнуться под ударами судьбы, уметь противостоять «этой разящей наповал даже могучее зверье, ничтожной с виду и страшной силе». Н. Л. Лейдерман называл пафос В.П. Астафьева пафосом «неизъяснимого счастья жизни»⁸⁷. Думается, что это суждение верно.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Лейдерман Н.Л. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) / Н.Л. Лейдерман, О.А. Скрипова: учеб. пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. исслед. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. С.62. – Текст : непосредственный.

Кроме того, случай, произошедший с мальчиком, который подвергся «страшной силе», может мыслиться нами как обряд инициации взросления, полностью повторяя универсальную схему инициации, которую приводит в своей работе М. Элиаде: «На различных уровнях и в разных ситуациях мы встречаем одну и ту же схему инициации, которая включает в себя испытания, пытки, ритуальное умерщвление и символическое воскрешение»⁸⁸. В столкновении с трудностями, болью, страданием мальчик, продемонстрировав силу воли и духа, выходит на берег Енисея обновленным, пережив «смерть» детства, обретает новое знание о мире взрослых. Завершается ритуал обновления омоложением тела в Енисее.

Пользуясь терминологией В.И. Тюпы в статье о мировом археосюжете, можно утверждать, что в данной миниатюре прослеживаются все его структурные элементы: «фаза обособления», «фаза партнерства», «лиминальная (пороговая) фаза испытания смертью» («ритуально-символическая смерть героя», «смертельный риск»), «фаза преобразования» («перемена внешнего и внутреннего статуса героя»)⁸⁹.

Мифологема воды в мировой мифологии мыслится как первоначало, «возвращающее человека к исходной чистоте», как второе рождение, новый выход из материнской утробы⁹⁰. Значима и другая деталь – слезы, которые текли из заплывших глаз мальчика. Они имеют очистительную и целебную силу⁹¹. Мифопоэтические образы озера, воды, слез четко вписаны в художественную модель мира миниатюры и еще не раз встретятся на страницах «Затесей».

Вернемся к вопросу о динамике лирического сюжета астафьевского текста. В «Походе по метам» динамика чувств и переживаний лирического

⁸⁸ Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде; пер. с англ. – Москва : REFL-book, 1996. С. 243. – Текст : непосредственный.

⁸⁹ Тюпа В.И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: от сюжета к мотиву. – Новосибирск, 1996. С. 16-23. Текст : непосредственный.

⁹⁰ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. С. 240. – Текст : непосредственный.

⁹¹ Кононенко А.А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии / А.А. Кононенко. – Москва : «ОМКО», 2013. С. 83. Текст : непосредственный.

субъекта напрямую связана с напряженно-трагическим характером внешних обстоятельств, подробно описанных нами выше. В этом аспекте интересна функция эпического сюжета: он становится посредником между обстоятельством и динамикой переживаний. Эпический сюжет, с одной стороны, является причиной нарастающего чувства напряжения, апатии, физической слабости, падения духа, хаоса мысли героя, а с другой – обретения им новой душевной и физической стойкости, обновления сил, приобретения нового знания о мире. Эти состояния сначала сменяют одно другое, а в конце соединяются в противоречивом чувстве глубокой обиды на папу и счастья за свое чудесное спасение.

Принцип сближения и отдаления лирического субъекта от авторского сознания, построение особой мелодической и ритмической организации текста, введение мифопоэтической образности являются конструктивными элементами «Похода по метам».

2.4. «Звучащая» идея в лирической миниатюре «Хрустальный звон»

В миниатюре «Хрустальный звон» событийная фабула еще короче, чем в миниатюре «Лунный блик». Лирический субъект выходит к берегам реки и наблюдает перед собой картину поздней осени. Важно заметить, что в начале затеси четко прослеживается не только время года, но также дается указание еще и на время суток – утро. Данная черта характерна в большей степени для рассказа или повествования в целом, где такие временные координаты несут большую сюжетообразующую нагрузку. Обычно события в повествовании располагаются последовательно и составляют линейный отрезок времени, имеющий свое начало и конец.

Однако особенность лирической миниатюры в том, что время в ней нелинейно, и, собственно, последовательности событий, с точки зрения нарратива, здесь тоже нет. Обратимся к подробному рассмотрению художественного времени в миниатюре.

Глагол «вышел» в начале текста имеет общее грамматическое значение прошедшего времени, однако в частном его значении он мыслится нами как действие, совершающееся в данный момент, причем для лирического субъекта оно обыденно: мы чувствуем, что он уже не в первый раз выходит на берег. Время в первом абзаце приобретает семантику настоящего повторяющегося действия.

Во втором и третьем абзацах общее грамматическое значение времени глаголов – прошедшее («понял», «уходила», «затоплены», «ударил», «позванивали» и др.), однако в контексте они приобретают смысловой оттенок действия, совершенного в прошлом, но имеющее результат в настоящем.

Наконец, в четвертом абзаце глаголы совсем исчезают из текста, все предложения строятся по типу односоставных назывных, что передает семантику абсолютного настоящего времени, в котором все как будто

замирает, полностью исчезает динамика пейзажа. Перед нами разворачивается статичная картина искрящейся поздней осени.

Следуя логике временных глагольных форм, можно сказать, что на первый взгляд время в миниатюре имеет линейные очертания и динамику – от прошедшего к настоящему, ко всему прочему чувствуется завершенность и результативность действий.

Заметим, что действующим субъектом в тексте является природа, в частности река, однако все события пропущены через призму авторских интенций. Таким образом, лирический сюжет, выразителем которого является сознание лирического героя, подчиняет себе эпический, уводя его на второй план. Становится важно не само природное явления, его изменение во времени, а те ощущения, мысли, которые возникают в герое от его созерцания.

Преобладающим становится не хронологическое, а лирическое время, и оно по своей природе не может быть линейным.

Ю.Н. Чумаков пишет в одной из своих работ: *«Лирический сюжет остается во внутреннем пространстве, заполняя его подвижным и разнонаправленным сверх-событием, в котором собраны всевозможные явления, сюжетные знаки и следы, переживания других людей, предметов и переживания переживаний»*.⁹²

В миниатюрах мы видим движение чувств лирического героя, его созерцание трагедии, происходящей в природе, но движутся они не по линейной схеме. Сначала он описывает реку, уходящую в зиму, затем переходит к выражению «покаянной виноватости» реки, которая воспринимается лирическим героем как своя, далее память уносит его в прошлое, в котором описываются деяния реки летом. А в конце вместе с природой лирический субъект испытывает чувство избавления в настоящем.

⁹² Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета / Науч. ред. Е.В. Капинос. – Москва: Языки славянской культуры, 2010. С. 56. – Текст : непосредственный.

Утреннее время в конце миниатюры обобщается до части природного цикла. Возможно, это последнее утро перед полным умиранием природы. Но герой верит в воскрешение природных сил, и временные границы остаются разомкнутыми в будущее. Время в лирическом сюжете обретает циклический характер.

Необычно в миниатюре и то, что постижение мира начинается лирическим субъектом не со зрительного изображения, не с описания реки через наглядные черты, а с улавливания первого тонкого звука природы.

Слух для лирического героя является первым средством получения информации об окружающих его предметах. Уже в первой строке текста начинают слышаться звуки, перекликающиеся с музыкальным тоном названия – [х], [с], [л'], [з] – и затем их звучание усиливается в следующем абзаце, переходя в звенящую мелодию наступающей зимы: *«Не сразу понял, в чем дело: река уходила в зиму высокая, прибрежные кусты затоплены, ночью ударил заморозок – вода «подсохла», – и на всех веточках, побегах талышков и на затопленной осоке настыло по ледышке. Висели они колокольцами над водой, струями шевелило талыники, льдинки позванивали едва внятно, а когда занимался ветерок, звон густел, угрюмая, бурная, все лето недовольно гудевшая река начинала искрить из конца в конец, открываясь добрым материнским лицом»⁹³.*

На протяжении всего фрагмента звуки беспорядочно чередуются друг с другом: в первой и второй строках преобладают твердые, отчетливо передающие замерзшие «формы» природы, в третьей строке появляются мягкие звуки, перетекающие в четвертую, где совершенно пропадает звонкость, почти все звуки мягкие, [л'] начинает смягчаться звуком [и], а в конце добавляется еще звук [к]. В пятой строке в движении ветра снова слышится звон, но через мгновение, в шестой строке, он снова стихает. В финале со звуками происходит настоящая метаморфоза: они находят нужную

⁹³ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 21.

вариацию и складываются в образ доброго, мягкого «материнского лика». Нервные чередования звонких согласных передают ощущение тревожности, беспокойства природы: в этом переходном состоянии от осени к зиме в ней осталось еще что-то недосказанное, мучающее ее. Объяснение этой тревожности мы находим в третьем абзаце.

Через «тихий, отходящий» звук лирическому герою слышится «покаянная виноватость» реки: много вреда она принесла летом («была злая, мутная, неласковая», «затопила», «не оделила», «распугала»). В связи с этим приведем важную для нас мысль Ф. Ницше из уже названной работы: «... я заключаю о способности музыки порождать миф, т. е. значительнейший пример, и именно трагический миф: миф, вещающий в подобиях о дионисическом познании»⁹⁴.

Процесс покаяния предполагает искреннее раскаяние, признание своей греховности, и река являет природе свой «голос грустного предзвездья» во имя ее спасения: она отражает в себе лучи теплого позднего солнца и наполняет весь «поднебесный мир» животворящим мерцающим светом, давая надежду всему земному на скорое возрождение.

В четвертом абзаце нет ни одного указания на конкретную топику, пространственные границы расширяются: и уже не только берег окутан грустной музыкой. Само слово «берег» заменяется множественным числом «над берегами», звон раздается «кругом», голос предзвездья «по всему поднебесному миру».

Ю.Н. Чумаков пишет: «Лирический сюжет – это лирический мир, который воспринимается весь сразу и целиком».⁹⁵ Таким образом, лирика всегда стремится к вселенскому обобщению, в малом хочет рассказать о всем сущем. В «Хрустальном звоне» через особенности пространственно-

⁹⁴ Ницше Ф.В. Рождение трагедии из духа музыки / Ф.В. Ницше. - Текст: электронный. – С. 46. – URL: https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=10602 (дата обращения: 2.06.2020)

⁹⁵ Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета / Науч. ред. Е.В. Капинос. – Москва: Языки славянской культуры, 2010. С. 56. – Текст : непосредственный.

временной организации, и, главным образом, мелодики мы четко видим это движение от событийно-нарративного к сверх-событийному, лирическому.

Астафьев в миниатюре выстраивает свою мифологическую модель мира, первооснова которого – звук. Художественные образы веточек, кустов, тальников, реки и солнца окружены музыкальным ореолом. Но откуда в них эта музыка?

Всмотримся внимательнее в образ «материнского лика» в конце второго абзаца. Лирический субъект говорит, что река начала «искриться», в ней происходит чудесное преображение – проступают живые черты, но черты эти не человеческого лица, так как автор не дает ни одной портретной детали. Это именно обобщенно-философский образ «материнского лика», и связан он у Астафьева скорее с божественной идеей софийности тварного мира. Этот искрящийся свет действует как некое проявление Св. Софии в природе, она оживляет все, к чему прикасается, наделяет своей красотой и любовью. Весь третий абзац мыслится нами как внутренний монолог: мы слышим здесь внутренний голос реки, он «тихий», едва уловимый – это голос покаяния.

Как писала об этом Плеханова, эта «звучащая» идея «заземлена» в художественном пространстве текста, мы слышим, видим «присутствие абсолютного начала в здешнем мире в его зримой действенной полноте»⁹⁶.

Снятие «трагической вины» происходит лишь в четвертом абзаце, когда солнце являет на землю свой «светлый свет» – жест Св. Софии о прощении – давая надежду на обновление жизни всему сущему. И музыка в природе – это такой же знак софийной ее основы, это голос, благодаря которому лирический субъект ощущает присутствие Софии, ее любви и красоты в этом мире.

⁹⁶ Плеханова И.И. Вечная женственность в природно-социальной концепции В. Астафьева (на материале повестей «Пастух и пастушка» и «Обертон») // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Серия «Универсалии культуры». Вып. VII: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. – Москва: ФЛИНТА : Наука, 2016. С. 218-219. – Текст : непосредственный.

«София по отношению к множественности мира есть организм идей, в котором содержатся идейные семена всех вещей. В ней корень их бытия, а без них и вне их не существует ничего» ⁹⁷, – пишет в одной из работ религиозный мыслитель XX в. С.Н. Булгаков.

Музыка, исходящая от природы, является тем самым «идейным семенем» Св. Софии. Эта «звучащая» идея в ходе развития лирического сюжета приобретает у Астафьева пространственно-временную выраженность, становится оформленным художественным образом, отсылает читателя к состоянию начала Мира.

Природа от «общения» с Софией обретает статус совершенной сущности, приближается к вечному, а тот, кто способен услышать этот «разговор», кто в силах созерцать драматизм этого диалога и мыслить себя его непрямым участником также испытывает чувство просветления, как бы приближаясь к этому идеалу и приоткрывая для себя завесу загадки тайны жизни.

Таким образом, В.П. Астафьев в миниатюре показывает, что именно музыка способна пробудить в человеке «внутренний слух», вернуть его к истокам жизни, а это в свою очередь – главный ключ к разгадке тайны человеческого бытия.

⁹⁷ Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения / С.Н. Булгаков. – Санкт-Петербург : Азбука-Атикус, 2017. С. 194. – Текст : непосредственный.

2.5. Поэтика двойственной семантики и ее функция в миниатюре «Падение листа»

«Я шел лесом, затоптанным, побитым, обшарпанным, в петлях троп и дорог»⁹⁸, – с этих слов начинается миниатюра «Падение листа». Семантику слова «дорога» здесь так же, как и слово «затеси» в миниатюре «Поход по метам», можно трактовать в двух значения. В прямом, понятном нам и без объяснений, смысле и коннотативном – как символ долгой, напряженной и запутанной дороги жизни. Напряженность достигается за счет того же приема градации («затоптанным, побитым, обшарпанным»). Это качество проводит ассоциативную связь с предыдущими текстами, и миниатюра как бы проникается общим тоном всей Тетради уже с первых строк. Мотив пути, как программный, задается здесь уже в самом начале текста и «настраивает» читательское восприятие на нужный лад.

В первом абзаце миниатюры мы видим, как мерно чередуются три фрагмента, изображающие то природу, то человека:

«[Я шел лесом, затоптанным, побитым, обшарпанным, в петлях троп и дорог. Не колесом, а плугом вроде бы ездили здесь, вроде бы воры-скокари ворвались в чужой дом среди ночи и все в нем вверх дном перевернули. И все-таки лес жил и силился затянуть травой, заклеить пластырем мхов, припорошить прелью рыжих гнилушек, засыпать моросью ягод, прикрыть шляпками грибов ушибы и раны, хотя и такой могучей природе, как сибирская, самоисцеление дается все труднее и труднее. Редко перекликались птицы, лениво голосили грибники, вяло и бесцельно кружилсяверху чеглок.] [Двое пьяных парней, надсажая мотор, с ревом пронесли мимо меня на мотоцикле, упали по скользкому спуску в ложок, ушиблись, повредили мотоцикл, но хохотали, чему-то радуясь. Всюду по лесу чадил костры и возле них валялись наехавшие из города труженики. Была середина воскресного дня. Разгоняя гиподинамию, горожане рубили, пилили, ломали, поджигали лес, притомились уже и загорали под солнцем, с утра скрывшимся за такой громадой туч, что казалось, и месяц, и год не выпростаться ему оттуда.] [Но совсем легко, как бы

⁹⁸ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 39.

играючи, солнце продраło небесное хламье – и скоро ничего на небе не осталось, кроме довольного собою, даже самодовольно бодрого светила.]]»⁹⁹.

Чтобы установить связь между ними, остановимся на каждом фрагменте абзаца подробнее.

В начале текста особая функция отводится ассоциативному фону. Уже первое предложение наталкивает нас на мысль о двойственной семантике фраз: «Я шел лесом, затоптанным, побитым, обшарпанным, в петлях троп и дорог». Синтаксически предложение строится так, что ряд однородных определений можно отнести как к слову «лес», что рождает прямой оценочный смысл видимой героем природы, так и к местоимению «я». В этом случае смысл фразы обретает непрямую семантику, он выражает внутренне состояние героя, становится иносказанием на трудную, напряженную жизнь.

Далее автор использует такие сочетания слов, которые снова рождают коннотативные смыслы: *«не колесом, а плугом вроде бы ездили здесь, вроде бы воры-скокари ворвались в чужой дом среди ночи и все в нем вверх дном перевернули»¹⁰⁰*. Под словом «дом» можно понимать, не только лес, распаханый, разграбленный человеческой рукой, но и душу человеческую, по которой «ездили» острым предметом, словно ножом, а затем надругались. Повторяющиеся слова «вроде бы» только усиливают зыбкость границ между смыслами фраз, заставляют усомниться в их однозначности.

Затем природа совсем оживляется автором: она, как и человек, может чувствовать боль, имеет способность к самоисцелению, но ей дается это все труднее. Чувство человеческого внутри природы достигается с помощью прямого олицетворения «лес жил», его дополняют фразы «силился затянуть травой», «заклеить пластырем», «прикрыть шляпками ушибы и раны».

Во втором фрагменте абзаца фокус изображения перемещается с мира природы в мир человеческий. Здесь значительно ощущается замедление

⁹⁹ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 39.

¹⁰⁰ Там же.

времени: «редко» перекликаются птицы, «лениво» голоса грибники, «вяло и бесцельно» кружится вверху чеглок. Мыслится, как будто жизнь совсем скоро остановит свой ход.

С помощью разговорной лексики создается образ городского жителя: слово «труженики» обретает негативную сатирическую окраску в контексте выражения «валялись наехавшие». Люди сначала сводятся до неживых бесполезных предметов, а позже выступают в роли варваров, «разгоняя гиподинамию», рубят, пилят, ломают, поджигают лес.

Противопоставление с союзом «но» в следующем предложении снова переносит нас в мир природы. В отличие от человека, природа находит в себе силы сопротивляться. Мифологема Солнца противопоставлена образам пьяных мотоциклистов и людей-«тружеников», разгоняющих гиподинамию: *«Но совсем легко, как бы играючи, солнце продрало небесное хламье – и скоро ничего на небе не осталось, кроме довольного собою, даже самодовольно бодрого светила»*¹⁰¹. Древние славяне видели в Солнце живое существо, оно, по их поверьям, является воплощением бессмертия и возрождения¹⁰².

Из всех замечаний следует вывод: Астафьев использует принцип ассоциативного сопоставления человека и природы. То, что должно быть справедливо для человека переходит на сторону природы, люди же представляются неживыми, лишенными души, находящимися на границе между духовной жизнью и смертью. Природа наделяется героической стойкостью.

Н.Л. Лейдерман писал об этой особенности астафьевского текста: «Структура образов, ... выдержана у Астафьева в одном ключе – человека он видит через природу, а природу через человека»¹⁰³.

¹⁰¹ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 39.

¹⁰² Кононенко А.А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии / А.А. Кононенко. – Москва : «ОМКО», 2013. С. 121. Текст : непосредственный.

¹⁰³ Лейдерман Н.Л. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) / Н.Л. Лейдерман, О.А. Скрипова: учеб. пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т;

И вот на пути герою встречается «некрупная, коленом изогнутая чернопегая» береза. На ней мы также видим калечащий отпечаток человеческой руки. Но, несмотря на это, она трепещет от тепла, истомы и легкого, освежающего дуновения. Однако кажущаяся жизнь дерева – всего лишь иллюзия, запах «сквозящей печали», увядания выдает ее.

В восточнославянской мифологии береза считается священным деревом и символизирует Мировое Древо¹⁰⁴, объединяющее все сферы мироздания. Но дерево это изогнуто человеческим «коленом», таким образом, автор наталкивает на мысль о нарушении, сложенности мирового порядка, гармонии, Космоса. Но береза еще дышит жизнью.

Используя прием отрицания противоположного, Астафьев говорит о трагичности видимого мгновения: «... и *не* слухом, *не* зрением, а каким-то, во мне еще *не* отжившим, ощущением природы я уловил *неслышное* движение, заметил искрой светящийся в воздухе и носимый воздухом березовый листок».

Обратимся далее к тексту:

«Медленно/, неохотно/ и в то же время торжественно падал он/, цепляясь за ветви/, за изветренную кожу/, за отломанные сучки/, братски приникая ко встречным листьям/, — чудилось/: дрожью охвачена тайга/, которой касался падающий лист/, и голосами всех живых деревьев она шептала/: «Прощай!/ Прощай!../ Скоро и мы.../ Скоро и мы.../ скоро.../ скоро.../»»¹⁰⁵.

Разделив абзац на синтагмы, мы видим, что в начале и конце текста фразы короткие и произносятся они с протяжной интонацией. В конце фрагмента синтагмы редуцируются до одного слова, и к протяжности добавляются долгие паузы, возникает эффект незаконченности мысли, созданные многоточиями. Мы понимаем, что перед нами интонация сосредоточенного размышления, то есть – медитация лирического субъекта.

Институт филол. исслед. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. С.61. – Текст : непосредственный.

¹⁰⁴ Кононенко А.А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии / А.А. Кононенко. – Москва : «ОМКО», 2013. С. 73-74. Текст : непосредственный.

¹⁰⁵ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 39.

Ритмический рисунок в точности имитирует полет листа: внутри абзаца короткие фразы, построенные по принципу параллелизма («цепляясь за ветки, за изветренную кожу, за отломанные сучки»), создающие впечатление его борьбы за жизнь, колебаний в воздухе, переворотов, начинают чередоваться с более длинными, за которыми чудится нам его плавный и «торжественный» полет.

Интересна аллитерация во фразе «*шептала: «Прощай! Прощай!»*». Выделение ударного чистого [а] и восклицание в конце создают звуковую мелодию отчетливо слышащегося шелеста листвы, ее дыхания, но заударный [ц] по своей природе произносится с меньшим шумом, поэтому при артикуляции фразы к концу шум смолкает, переходит в ровное дыхание, и шелест словно растворяется в этом мягком, едва уловимом [ц].

Но лист продолжает свой полет. Обратимся к следующему абзацу:

«Чем ниже опускался лист/, было ему падать все тягостней и тягостней/: встреча с большой/, почти уже охладевшей землею страшила его/, и потому/ миг падения листа все растягивался/, время как бы замедлилось на размытом далью обрыве/, удерживало себя/, но могильная темь земли/, на которую предстояло лечь листу/, погаснуть/, истлеть/ и самому стать землею/, неумолимо втягивала его желтое свечение/»¹⁰⁶.

В первой строке оказываются ударными сначала два [и] верхнего подъема, затем два ['а] нижнего подъема, благодаря этому создается неосознанное звуковое оформление движения листа сверху вниз. Во второй строке их сменяют [о], [е] среднего подъема, кажется, как будто лист останавливается на мгновение на месте, делает оборот, эти звуки сменяют ударные [и], [у] верхнего подъема – лист, словно подхваченный ветром, приподнимается вверх, но затем снова придавливающие к земле [е], ['а], и ритм этот повторяется несколько раз.

Лирический герой останавливает лист:

¹⁰⁶ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 40.

«Я подставил руку/. Словно учуяв тепло/, лист зареял надо мной/ и недоверчивой бабочкой опустился на ладонь/. Растопорщенный зубцами/, взъерошенный стерженьком/, охлаждающий кожу/ почти невесомой плотью/, лист все еще боролся за себя/, освежая воздух едва уловимой горечью/, последней каплей сока/, растворенной в его недрах/»¹⁰⁷.

В этом абзаце интересна насыщенность заударным звуком [ѣ]. В первых двух предложениях он смягчает тон интонации: лист сравнивается с живым, беззащитным, маленьким существом – бабочкой, трепещущей в руке героя. Далее в ряду однородных определений он обретает нарастающее тревожное звучание, связанное с борьбой этого «взъерошенного» создания, но неминуемо обреченного на гибель, переходящее в конце в горькую, едва уловимую мелодию последнего рывка.

«Там, вверху, в зеленой березовой семье, жил и этот листок, величиною с гривенник. Самый маленький, самый слабый, он не удержал своей тяжести, у него не хватило силы на все лето, и суждено ему было первому подать весть о надвигающейся осени, первому отправиться в свой единственный, беспредельный полет...»¹⁰⁸, – И ВОТ В начале абзаца мы видим, что герой снова обращает свой взгляд наверх и начинает размышлять о великой миссии уже опавшего листа, о том, как занял он свое место в лесу, сколько сил потратила береза, чтобы лист весело зашумел, стал частицей того мира, в котором «с таким трудом прорастает и утверждается все доброе, нужное, а злое является вроде бы само собою и существует, совершенствуется в силе и наглости»¹⁰⁹.

Постепенное планирование листа, кружение в воздухе, сбивчивость мысли героя, ее незавершенность, мысль, словно лист, кружится в голове лирического субъекта и никак не может выстроиться в прямую линию – это образует микромодель поступательно-возвратного движения лирического сюжета, обусловленное «ритмом, движением на месте, пульсацией»¹¹⁰, о

¹⁰⁷ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 40.

¹⁰⁸ Там же.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Капинос Е.В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликова ; Институт филологии СО РАН. – Новосибирск : [б. и.], 2006. С. 305. – Текст : непосредственный.

котором говорила в своей работе Е.В. Капинос. Так мы выделили очередную особенность астафьевского текста.

Вопросы, поставленные лирическим субъектом в конце данного фрагмента, подводят читателя к их дальнейшему философскому осмыслению.

Подойдя к самой важной части всей Тетради, мы думаем, что требуется указать на еще одну особенность лирики, справедливой и для лирической прозы Астафьева, отмеченную Е.В. Капинос: «Герои лирики обозначаются не именами, а местоимениями. Дейктичность местоимений обуславливает подвижность границ между лирическим «я» и миром, как в тютчевской формуле «Все во мне и я во всем»¹¹¹.

Герой астафьевской миниатюры не персонифицирован, а объективируется с помощью личного местоимения «я». Таким образом, он получается более абстрактным в сравнении с персонифицированным, может мыслиться нами как субъект с более широким сознанием, вмещающим в себя всю глубину философского знания.

В эпосе сознание героя, наделенного конкретным именем, «сковывается» условиями жизни, образованием, кругом общения, интересами, портретом и прочим, что не позволяет охватить его мысли с различных аспектов, разве что взять один аспект и повернуть его со всех сторон.

Такие «прорисованные» герои организуют пространство и время эпического произведения, создают иллюзию достоверности. В лирических текстах эта же иллюзия достигается через вчувствование местоименного лица в пространство и время. Так формируется универсальность образа, то есть возможность сочетать в нем множество «вечных» граней человеческой мысли. К такому герою хочется обращаться за советом как к глубокому источнику мудрости, искать в нем отражение своих чувств и переживаний.

¹¹¹Капинос Е.В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликова ; Институт филологии СО РАН. – Новосибирск : [б. и.], 2006. С. 296-297. – Текст : непосредственный.

В «Падении листа» через предельно абстрактный образ «я» выразился апофеоз авторской мысли.

Тетрадь представляется нам как будто созданный Астафьевым театр, и теперь мы подошли к кульминации, где безмолвная, сломленная человеческой ногой, умирающая природа – это главная сцена, а на ней в мгновении вечности застыла мысль о человеке и сущности его земной жизни. Кажется, еще миг, и нам откроется из-под того добродушно-невинного занавеса разгадка всего человеческого бытия.

И теперь автор прямо заявляет: *«Земля наша справедлива ко всем, хоть маленькой радостью наделяет она всякую сущую душу, всякое растение, всякую тварь, и самая бесценная, бескорыстно дарованная радость – сама жизнь! Но твари-то и, прежде всего, так называемые разумные существа не научились у матери-земли справедливой благодарности за дарованное счастье жизни. Людям мало просто жить, просто радоваться: к сладкому им подавай горькое, а лучшие – кровавое, горячее, они сами над собой учиняют самосуд: сами себя истребляют оружием, но чаще словом, поклонением богам и идолам, которых сами же и возносят, целуют им сапоги за то, что те не вдруг, не сразу отсекут им головы или щедро бросят отобранный у них же кусок хлеба в придорожную пыль»¹¹²*, - вот те болезни человечества, которые нарушают общий порядок бытия, ведут к мировому Хаосу.

И далее лирический герой разъясняет эту мысль через обращение к историческим аллюзиям: он упоминает инквизитора Торквемаду, который, как говорит история, обманутый возлюбленной, сделался убийцей не одной тысячи ни в чем не повинных испанцев. Борясь за веру в Господа Бога, он истреблял мавров и евреев, ненавидел всех католиков, которые радовались земной человеческой жизни, любили застолья, общества красивых женщин, и не посещали богослужения. Таких людей Торквемада называл еретиками и

¹¹² Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 41.

жестоко истреблял. В одном ряду с Торквемадой оказались испанские конквистадоры, миссионеры, которые «пекутся» о «свободе» и «чистоте души» человеческой. За ними идет «фюрер», то есть единоличный правитель Германии – Адольф Гитлер, «великий кормчий» – Мао Цзэдун, лидер Китайской Народной Республики, приверженец коммунистической идеологии. Во время его правления проводились массовые репрессии, военные кампании, унесшие жизни миллионов.

Всех этих людей лирический субъект, выбирая слова с особой экспрессивной окраской, бранные слова, выражающие ненависть, называет ублюдками, психопатами, чванливыми самозванцами. С презрением он относится к их морали, заключающейся во фразе «дави слабого, подчиняй и грабь ближнего». Таким образом, лексика здесь выполняет эмотивную функцию, является отражением эмоций героя.

Проводя параллель между правителями разных государств и разных эпох, лирический субъект приходит к выводу, что ситуация каждый раз повторяется, история циклична, люди не могут никак научиться на ошибках прошлого, и это приводит к нарушению Космоса, господству Хаоса. Но лист, «ни в чем не повторяется»:

«Увядание его – не смерть, не уход в небытие, а всего лишь отсвет нескончаемой жизни. Частица плоти, тепла, соков и этого вот махонького листа осталась в клейкой почке, зажмурившейся скорлупками ресниц до следующей весны, до нового возрождения природы»¹¹³, – думает лирический субъект, и в его раздумьях снова подтверждается мысль о бренности человека в мире и вечной, древней, обновляющейся жизни природы, о ее могучей, не сравнимой с человеческой, силе, которую не сможет сломить даже сила судьбы.

И лирический герой с напряжением в голосе указывает на болезнь всего человечества: *«Мы мчимся, бежим, рвем, копаем, жжем, хватаем,*

¹¹³ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 41.

говорим пустые слова, много, очень много самоутешительных слов, смысл которых потерял где-то в торопливой, гомонящей толпе, обронен, будто кошелек с мелочью»¹¹⁴.

А затем с большим напряжением выражается еще одна очень важная для нас мысль, которая словно громом разразилась в голове героя: *«Ах, если бы хоть на минуту встать, задуматься, **послушать** себя, душу свою, древнюю, девственную тишину, проникнуться светлой грустью бледного листа – предвестника осени, еще одной осени, еще одного, кем-то означенного круга жизни, который совершаем мы вместе с нашей землей, с этими горами, лесами, и когда-то закончим свой век падением, скорей всего не медленным, не торжественным, а мимоходным, обидно простым, обыденным – на бегу вытряхнет из себя толпа еще одного спутника и умчится дальше, даже не заметив утраты»¹¹⁵.*

Лирический субъект предлагает вслушаться в древнюю, девственную тишину, ибо в ней нужно искать истинный источник жизни, вернуться к первоначальному времени, когда не было еще войн, жестокости и насилия. Этот монолог героя как будто вторит стихотворениям Батюшкова, Пушкина, Фета, Тютчева, Есенина и многих других поэтов. Только единение с природой делает душу человека сильной, способной выдержать любое горе и страдание. И в этом весь пафос астафьевских миниатюр. Казалось, что к одной этой одновременно простой и сложной мысли на протяжении всей Тетради вел читателя автор. Но почему не появляется ощущение того, что занавес теперь полностью поднят?

Астафьев не ставит на этом точку. В конце миниатюры автор снова вводит лирического героя в раздумья: *«Как воссоединить простоту и величие смысла жизни со страшной явью бытия?»¹¹⁶.*

¹¹⁴ Там же. С. 42.

¹¹⁵ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 42.

¹¹⁶ Там же. С. 43.

Очевидно, что сейчас он не может найти ответа на этот вопрос. Восторженный и напряженный тон снова заменяется апатией: *«Показалось даже, что у меня за спиной крылья и я хочу взмахнуть ими, подняться над землею. Да пересохли, сломались и отмерли мои крылья. Никогда не улечу мне. Остается лишь крикнуть что-то, душу рвущее, древнее, без слов, без смысла, одним нутром, одним лишь горлом, неизвестно кому, неизвестно куда, жалуясь на еще один, улетевший беззвучным бледным листком год жизни»*¹¹⁷.

Союз «да» знаменует разочарование. Но разочарование в чем? В том, что он, «страшась этой тайны жизни», с одной стороны, упорно стремится ее отгадать, а с другой – непременно хочет куда-нибудь улечу, томится мыслью, но одновременно содрогается от ее внезапности.

Конец миниатюры так и остается открытым двумя вопросами: *«Кто скажет нам об этом? Кто утешит и успокоит нас, мятущихся, тревожных, слитно со всей человеческой тайгой шумящих под мирскими ветрами и в назначенный час, по велению того, что зовется судьбою, одиноко и тихо опадающих на землю?»*¹¹⁸.

Анализ миниатюр в данной главе велся с опорой на ритмическую и мелодическую организацию: для нас было важно показать, на сколько точно В.П. Астафьев выбирал звуки и их сочетания для создания особого хронотопа в «Затесях», и как этот выбор связан с философским, мифопоэтическим мышлением писателя, который стремится вернуться к первоосновам жизни, в совершенство «первого мига» и направить к этому своего читателя. Здесь видна терпеливая и упорная работа над фонетическим строем, подборка на слух каждого звучания: музыкальные микро-ритмы внутри текстов позволяют автору по-иному объясниться с миром, с помощью универсального языка музыки, которой охвачена природа и которая

¹¹⁷ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 43.

¹¹⁸ Там же.

напоминает нам еще о вечном, древнем, в ней и стоит искать обновления душевных сил.

Следующая глава будет посвящена ритмам построения первой Тетради «Затесей» и о их ценности для создания дополнительной семантики.

Глава III. Музыкальная архитектура первой Тетради «Затесей»

3.1. Расположение миниатюр в Тетради: от мифопоэтического природного цикла к построению художественного мира

Логичнее всего начать разговор о трех финальных миниатюрах с прямо заявленного тезиса – «Мелодия», «Строка» и «Приветное слово» являются прямым продолжением кульминационной миниатюры «Падения листа», то есть ее развязкой. Однако возникает ряд вопросов: на каком основании их можно назвать таковыми, чем являются остальные шесть миниатюр, которые находятся между кульминацией и развязкой? Дальнейший разговор мы будем вести, опираясь на Приложение № 1 к диссертации, – составленную нами схему расположения миниатюр в первой тетради «Затесей».

Из каждой миниатюры по описанию пейзажа читатель сразу понимает, о каком времени года идет речь, а иногда лирический герой сам на это прямо указывает, например, словами «конец августа», «лето ушло за середину», «конец весны».

Интересно, что расположение миниатюр в цикле повторяет движение календарного года, где лето сменяет осень, затем наступает зима и весна. Именно этот факт позволил нам разделить все художественное время цикла на четыре календарных года.

Вглядевшись внимательно в схему, мы увидим, что лето – это преобладающее состояние природы, не только в начале, но и на протяжении всей Тетради. С него она начинается и затем продолжается еще в шести затесях, приобретая затяжной характер, что парадоксально не соответствует настоящему климату центральной Сибири, где лето длится всего 1-2 месяца, а зима 7-8 месяцев. Здесь художественное время лета как будто с каждой миниатюрой замедляет свой ход, растягивается.

Действие сразу переходит в позднюю, граничащую с зимой, осень, оно словно проносится моментом, после которого описывается ранняя весна. На этом заканчивается первый год художественного времени.

Затем оно резко ускоряется. Зима второго года, как холодное, бездвижное состояние природы, совсем выпадает из цикла, и после лета и осени сразу наступает весна. Однако годовой цикл здесь сохраняется, но при видимом временном уплотнении, что свидетельствует о нарастании лирического напряжения в Тетради.

Третий год редуцируется всего до двух состояний, и, кажется, что годовой цикл остается незавершенным. Однако так ли это на самом деле? Вернемся к этому вопросу чуть позже.

Четвертый год, так же, как первый, начинается с затяжного лета, которому посвящены пять миниатюр. Стоит отметить, что в замыкающей летней затеси с символичным названием «Летняя гроза» напряжение вновь нарастает. Вот как описывает надвигающуюся грозу автор:

«А дождь прибавлял прыти. Огромная черная туча напозла на реку, и в одну минуту стало темно. Затем дождь разом прекратился. (...) Молнии зачастили. Они прошивали насквозь темную тучу яркими иглами и втыкались в вершины гор, то отчетливо видных, то исчезающих во мраке. Гром грохотал почти непрерывно. Мы ждали бешеного ливня»¹¹⁹.

Но «бешеного ливня» не случилось, а вместо него полил «тихий грибной дождь», «снова появилось голубое небо с умытым и довольным ликом солнца». Тон снова меняется на ровный и спокойный. В конце миниатюры туча перемещается вдаль, за перевалы, но она все еще «метает свои стрелы». Однако, так ли далеко она ушла? И не временное ли это затишье перед настоящей бурей? Мы думаем, что образ появившейся здесь грозы не случаен.

¹¹⁹ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 37.

В «Зеленых звездах», предкульминационной затеси, последние строки звучат так: «Сейчас, глядя на волшебные звезды, я верю этому. Я верю всему, что связано с лесом». В этих твердо, решительно сказанных словах лирического героя, за которым стоит авторский голос, выразилась мысль об уходе последних сомнений. Конечно, он чувствовал это и раньше, но в душе его сохранялась нерешительность, боязнь прямо высказать свою мысль другим, он делал это аккуратно, намеками, прячась вместе с автором за его «занавесом». И вот теперь лирический герой «верит»: он готов поделиться этой сокровенной, интимной, глубоко засевшей в голове мыслью со всем русским народом. И душевная буря все-таки накрывает лирического героя в следующей, кульминационной затеси – «Падении листа».

Но, как уже было сказано ранее, здесь лирический герой в процессе медитации, убеждается, что у него еще остались неразрешенные вопросы, и они требуют дополнительного времени для размышлений.

Мы плавно подошли к моменту объяснения функции шести после кульминационных миниатюр. Нам думается, что они выполняют роль ретардации в Тетради. В Литературной энциклопедии терминов и понятий дается следующее определение ретардации: «Ретардация – это композиционный прием задержки развития сюжетного действия, замедления повествования»¹²⁰.

Из этого следует, что шесть миниатюр выполняют функцию своеобразного «художественного ингибитора», то есть они замедляют лирический сюжет Тетради, снова возвращают читателя к тому, что было уже сказано ранее. Лирическому герою, а вместе с ним и автору, предоставляется возможность разобраться в мучающих их сомнениях.

¹²⁰ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина : институт научн. информации по общественным наукам РАН. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. Стб. 871. – Текст : непосредственный.

В работе по теории литературы под редакцией Н.Д. Тамарченко говорится, что использование ретардации в эпосе позволяет добиться целостности мира и его состояний¹²¹.

Накладывая это утверждение на лирическую прозу Астафьева, где сюжет не эпический, а особый – лирический, проступает еще одна особенность первой Тетради «Затесей»: целостность мира создается здесь за счет завершенности чувств и переживаний лирического героя от полного проникновения в авторскую мысль об этом мире. И ретардация, замедляя сюжетное время, выступает в качестве помощника героя, помогает ему приблизиться к этому завершению.

Теперь вернемся к вопросу о незавершенности художественного времени третьего года. Нам кажется интересной мысль о том, что эти шесть послекульминационных миниатюр могут являться его частью, так как для завершенности в нем не хватает весны, а четыре «летних» затеси образовали бы, как и в первом годовом цикле, затяжное лето. Но, очевидно, что если бы эти миниатюры остались в цикле третьего года, то у автора, во-первых, не получилось бы создать той напряженной атмосферы, той динамики лирического сюжета, которые мы видим сейчас в Тетради. Чем ближе к кульминации, тем важнее ему было сохранить внутренне напряжение и лирического героя, и читателя. Во-вторых, как мы уже говорили, он дает время на размышления лирическому герою: если вернуться к метафорическому образу театра, то шесть миниатюр напоминают антракт. Занавес в это время полностью опускается, герой остается наедине со своими чувствами, а в перерыве, чтобы занять зрителей, на экран выводятся, заранее подготовленные, уже знакомые им сцены, но только под другими названиями.

¹²¹Теория литературы: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: в 2 т. Т. 1. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. – 5-е изд., испр. – Москва : Издательский центр «Академия», 2014. С. 292-293. – Текст : непосредственный.

В-третьих, нужно обратить особое внимание, как характеризуется лето в «Падении листа»: «Скорбь уходящего *лета* напоминает нам о наших *незаметно улетающих* днях, что-то древнее, неотступное стронется в нас, *замедлится* ход крови, чуть охладится, успокоится сердце, и все вокруг обретет иной смысл и цвет. Нам захочется *остановиться, побыть наедине с собой*, заглянуть в глубину себя»¹²².

Исходя из этой мысли, мы думаем, что автором не случайно так настойчиво выбираются «летние» сюжеты. Так как сознание лирического героя живет постоянной рефлексией, лето сознательно растягивается автором, что позволяет создать максимально удобное поле для постижения его интенций. Осень же мыслится героем как время «самоочищения», оно пролетает внезапно, в одно мгновение. Оттого «осенних» миниатюр всего три в Тетради, а в цикле третьего года она совсем выпадает из сюжета, так как лирический герой еще не готов к душевному очищению, его мучают неразрешенные вопросы и сомнения. Осень мыслится нами как пограничное, неустойчивое состояние: герой в ней дан в момент разрешения главного душевного конфликта, словно находится между бытием и небытием. Лето же наоборот – состояние, полное жизни и движения.

Весна же воспринимается героем как душевное возрождение. Автор, выбирая в качестве ретардации чередующиеся «летние» и «весенние» миниатюры, как будто намекает, что там, за занавесом, происходит тяжелая работа мысли, мятущаяся между чувством скорби об «улетевшем беззвучным бледным листком годе жизни» и невыносимым желанием обновления.

В славянской мифологии год начинался с весны, а месяцы определялись практической природно-хозяйственной деятельностью. Существовали календарные и сезонные обряды: новогодние, весенние, летние, связанные с зазыванием дождя или сбором урожая. Кононенко в уже названной работе пишет: «Эти обряды были связаны с почитанием

¹²² Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 42.

язычниками умирающего и воскресающего божества. Ежегодное прощание со старым годом (в новогодних обрядах) или прощание с зимой, которая шла на отдых; прощание со смертью в весенних празднествах воплощало главные фазы существования божества – его смерть и возрождение (одновременно плодородие)»¹²³. Таким образом, чередующиеся «летние» и «весенние» миниатюры в Тетради символизируют победу жизни над смертью, Тетрадь проникается жизнеутверждающим пафосом, а открытый финал в «весенней» затеси вносит дополнительную семантику: в ней выражается надежда на будущее без «болезней», наполненное любовью, памятью о древних своих истоках, о том первовремени, когда не было еще бед и страданий человеческих, а был мир в своем идеальном воплощении. Календарный год у Астафьева мифопоэтичен, связан он с древними представлениями человека о смерти и возрождении.

И, наконец, художественный занавес снова поднимается, действие переходит к финальным миниатюрам.

В «Мелодии» осень все ближе идет к зиме, мы видим обнаженную в полях землю под горою, и лирический герой задается вопросом: «Зачем так скоро?!». Это говорит о том, что тяжелая работа мысли после достаточно долгого перерыва до сих пор не завершилась в нем.

В миниатюре «Строка» наступает зима: *«Опять пришла зима. Холодно. Эта строка приснилась мне теплой летней ночью»*¹²⁴.

Здесь совершенно отсутствует динамика, все, даже чувство теперь застыло в лирическом герое, из пограничного, неустойчивого состояния, он переходит в оцепенение. Но воспоминание о «летней ночи» все еще теплится в его голове, косвенно отсылая нас к шедшей здесь когда-то душевной работе.

¹²³ Кононенко А.А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии / А.А. Кононенко. – Москва : «ОМКО», 2013. С. 15. Текст : непосредственный.

¹²⁴ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 47.

В заключительной затеси «Приветное слово» наступает весна. В начале миниатюры автор использует парцелляцию: благодаря этому синтаксическому приему мы чувствуем холодный, болезненный тон апатии, все еще не покидающий лирического героя: *«Холодно. Ветрено. (...) Иду. Кашляю. Скриплю. (...) Настроение мрачное. Думается в основном о конце света»*. Но внезапно на встречу ему «по вытоптанной тропинке чешет» девочка.

Заметим, что образ ребенка в Тетради появляется дважды: в первой затеси «Поход по метам» и в последней – «Приветном слове». Он обрамляет художественное пространство Тетради, создавая своеобразную циклическую симметрию, но эта особенность сюжетостроения не организует завершенности художественного мира. Подробнее разъяснить эту мысль поможет еще одна деталь, связанная снова с годовыми циклами.

Как уже было сказано ранее, Тетрадь заканчивается действием, происходящим поздней весной. На этом Астафьев как бы ставит точку. Очевидно, что за концом весны в природе всегда наступает лето. С него-то Тетрадь и начиналась. Из этого следует, что замкнутость Тетради организуется как завершенностью годовых циклов внутри произведения, так и общей замкнутостью всего природного времени в Тетради. Эта завершенность циклов говорит о неминуемом уходе человека из этого мира.

Но в то же время, как бы парадоксально это не звучало, конец Тетради является разомкнутым. Происходит это благодаря возникшему новому чувству в душе героя от встречи с девочкой, мчащейся по весеннему березняку, которой «пока еще все люди братья». Так Астафьев снова переходит на высокий пафос, торжественную ноту надежды, примирения и веры в будущее, символом которого является это маленькое, всему радующееся создание, чья жизнь только набирает свой цвет. Полный жизненных сил ребенок на фоне поздней весны, переходящей в лето, мыслится нами как апофеоз утверждения жизни.

Встреча лирического героя с девочкой знаменует его полное слияние с авторским «я» и завершение внутреннего переживания: в этих «сияющих чернущих глазах» растворились страх и сомнения, мрак и апатия. Не было в детских глазах и «страшной яви бытия», холода, болезни. Именно в них герой находит «величие смысла жизни» и обретает истинное, *безграничное* счастье, которое разрывает границы заверщенного календарного времени наружу.

Е.В. Капинос утверждает, что «лирический сюжет способен вернуть завершенному качество незавершенности, дать иллюзию «разомкнутости в жизнь»¹²⁵. Отражение этой мысли мы видим здесь, в финальной миниатюре.

Мир природы и мир человека замыкаются в одном образе, открывая в лирическом герое ту духовную силу, которая способна преодолеть «кем-то означенный круг жизни», «сопротивляться ничтожной с виду и страшной силе». Ему становится возможен выход за пределы физического мира, в область метафизического, где наконец-то рушатся все преграды и рамки. Именно в этом мире главный вопрос лирического героя, как воссоединить простоту и величие смысла жизни со страшной явью бытия, словно разрешается сам собой. Лирический герой Затесей наделен мифологическим сознанием, он осмысляет вещи в их первооснове, как явления чудесного, сакрального. А. Ф. Лосев очень точно говорит о таком сознании следующее: «Для мифического сознания как такового миф вовсе не есть ни сказочное бытие, ни даже просто трансцендентное. Это – самое реальное и живое, самое непосредственное и даже чувственное бытие»¹²⁶. Лирический герой Затесей верит в древнюю, вечную сущность природы, для него она – самое чувственное, реальное бытие.

В финале действительно звучит «приветное слово», и это слово, монологическое по своей природе, адресовано всей земной человеческой

¹²⁵ Капинос Е.В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликова ; Институт филологии СО РАН. – Новосибирск : [б. и.], 2006. С. 311. – Текст : непосредственный.

¹²⁶ Лосев А.Ф. Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. — Москва : Мысль, 2001. С. 57. – Текст : непосредственный.

жизни. И зритель с уверенностью теперь может сказать, что представление закончено. Но занавес, который с таким трудом и напряжением поднимался на протяжении всей Тетради, теперь не опустится, и где-то там, впереди, со сцены, для них всегда ярким светом будут «приветливо» реять маленькие, «беленькие меты».

Итак, мы видим, что в конце достигается не только окончательная завершенность авторского, субъективного образа мира в Тетради, но и процесс авторского самопознания.

3.2. Музыкальная структура первой Тетради «Затесей» В.П. Астафьева

Лирические миниатюры «Предчувствие осени», «Весенний остров», «Марьины коренья» в Тетради идут последовательно одна за другой, создавая хронологически вымеренный рисунок времени, изображающий умирание и обновление жизни в «поднебесном мире». Две первые миниатюры хронологически относятся ко второму природному циклу, последняя («Марьины коренья») – к третьему, таким образом, они находятся на периферии годовых циклов, на линии смены двух тонов, звуков разной высоты: мелодия в миниатюрах движется от звуков замирания, обездвиживания, смерти к консонансу, в котором слышится обновленная, полная сил, жизнь: *«Природу охватило томление и тревога, за которой последует согласие с осенью, печальное прощание с теплом, готовность к трудному зимованью, так необходимую для обновления всего в природе»*¹²⁷ («Предчувствие осени»). А затем в «Марьиных кореньях», с наступлением лета, мы читаем: *«Я верю, что они выживут и уронят крепкие семена свои в ручейке, а те занесут их меж камней и найдут им щелку, из которой идет хотя и чуть осязаемое, но теплое дыхание земли»*¹²⁸. Такое чередование высот звучания текстов на стыках годовых циклов более осязаемо и наблюдается во всей первой Тетради.

В «Предчувствии осени» все охвачено робостью и страхом: река *«боится нарушить зарождающуюся грусть»*, по реке *«плывут листья, набиваются у камней в перекатах»*, *«холодом, тьмою дышит ожившее пространство»*, *«кузнечики стрекочут длинно, трудолюбиво, боясь сделать паузу»*, *«птицы все едят, едят»*¹²⁹.

В миниатюре «Весенний остров» река находит свое успокоение: *«Енисей сделался шире, раздольнее... утихло течение, река усмирилась,*

¹²⁷ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 24.

¹²⁸ Там же. С. 28.

¹²⁹ Там же. С. 24.

катила воды без шума и суеты»¹³⁰. Однако мы наблюдаем тревогу в природе, расстилающейся по ее берегам и уже не от умирания, а от ее тяжелого, но торжественного, буйного состояния обновления: «грудились скалы», «кипел вершинами лес», «остров зарябил птичьим косяком, задрожал в солнечном блике, свалился на ребро и затонул вдали», «ничто не могло сдержать торжества природы».

В «Марьиных кореньях» все трепещет в абсолютном торжестве новой жизни, и суета сменяется звучанием полной высокой радости: *«все в солнечном сиянии, все в сверкании», «реки рождаются в блаженной вечной тишине», «рождение не терпит суеты, рождению нужен покой», «в листьях этих, как в доброй горсти, по пяти белых цветочков», «До чего же мудра жизнь!», «Пусть не остынет алая кровь в тонких жилах цветов!».*

Весна у В.П. Астафьева мыслится новым этапом в природном цикле, это своего рода точка бифуркации жизни, критическое состояние неопределенности, открытости взгляда в будущее. В этой точке всегда существует надежда на упорядоченность Космоса, но не исключается и риск на возобновление Хаоса (подтверждение этому – наличие трех повторяющихся годовых циклов с тяжело звучащим душевным конфликтом лирического героя). Очевидно и то, что в конце первой Тетради звучит торжественный пафос веры в духовную, природную, человеческую жизнь, это вера в обновление сознания человечества. Но Астафьев ставит точку именно в весенней миниатюре («Приветное слово»), выбрав, скорее интуитивно, самую подходящую для этого четырехчастную форму построения Тетради.

Ранее мы уже говорили о такой особенности построения первой Тетради «Затесей», как сохранение психологического напряжения на протяжении всего цикла, но не давали четкого объяснения этому ощущению, рассматривая лишь частные средства, присутствующие в отдельных

¹³⁰ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 24.

миниатюрах, например, лексические повторы, напряженно звучащие ряды однородных членов, интонацию. Все это верно, однако нам думается, что немаловажную роль в создании психологического напряжения играет сама архитектура Тетради.

Следуя за составленной нами схемой построения первой Тетради «Затесей», мы можем говорить о том, что Тетрадь имеет четырехчастную структуру, понятие ретардации (замедления действия в четвертом годовом цикле) в музыке соответствует понятию *репризы* – повторению раздела музыкального произведения, и, соответственно, его настроения. Это очень важно, так как Астафьев, вводя в структуру Тетради ретардацию, пытается повторить не чистое содержание, уже известное нам из предыдущих текстов, а стремится воспроизвести заново в четвертом годовом цикле тот тон, настроение, которое преобладало в текстах третьего годового цикла.

Проведение такой параллели оправдано: мы считаем, что лирические миниатюры, пусть и принадлежат к искусству слова, но содержат в себе явное музыкальное начало, в таком случае, литературоведческий анализ может обогатиться за счет введения (проведение параллелей) некоторых музыковедческих терминов, а точнее их сути. Это позволит нам приоткрыть те «звучащие» элементы астафьевского текста, которые скрыты за внешней словесной материей. Открывая их ключами музыковедческих терминов, перед нами проявятся те дополнительные смыслы литературоведческого характера, без которых невозможно понять архитектуру первой Тетради «Затесей» В.П. Астафьева, а главное, что эта структура дает важного, ценного в первую для понимания самого текста.

В этом смысле, применяя к анализу первой Тетради музыковедческие понятия, мы можем ее осмыслить как классическую четырехчастную *симфонию* – «крупное произведение, написанное в форме сонатного цикла»¹³¹. Однако здесь нужно сделать поправку: сонатный цикл обычно

¹³¹ Юцевич Ю.Е. Словарь музыкальных терминов / Ю. Е. Юцевич. – Киев : «Музычна Украина», 1988. С. 167. – Текст : непосредственный.

строится из трех частей, мы же имеем всего одну, но содержащую в себе все ее элементы – экспозицию, разработки, репризу и коды (итог), соотносящиеся в прямом порядке с годовыми циклами.

Один годовой цикл, в свою очередь, мыслится в качестве *кварты* – звукового интервала, где первый звук находится на первой ступени, а второй – на четвертой: первая ступень – это лето, а четвертая – поздняя весна.

Кварта считается одним из совершенных консонансов, но каждый звук в ней высокий, поэтому среди музыковедов начались споры: кварту стали рассматривать как психологически напряженный, беспокойный диссонанс, стремящийся разрешить свой конфликт и перейти, в конечном счете, в консонанс. Напряженное звучание отдельных природных циклов, особенно на крайних точках (в начале и в конце цикла) уже было нами доказано через выявление соответствующих художественных средств, синтаксических конструкций. Поэтому мы можем провести параллель между годовым циклом и квартий, получив при этом «вербализованную» кварту. Она в свою очередь не является музыкальным интервалом, она – текстовый интервал, который хранит память о своей музыкальной функции создания напряжения, но применительно к тесту трансформирует механизмы передачи этого ощущения.

Благодаря этому механизму мы слышим тяжелое звучание лирических миниатюр, и видим в нем объяснение одной из причин создающегося психологического конфликта, не способного разрешиться сразу же после первого годового цикла.

Тетрадь же в целом – вербализованная симфония, сохранившая память о музыкальной структуре и ее функции – структурирует это напряжение и ведет к логическому завершению, преобразованию диссонансного звучания в консонансное.

Кварта и симфония связаны с числом четыре, и это не случайно, так как оно символизирует устойчивую целостность и идеальную устойчивую структуру мироздания. В.Н. Топоров отмечает эту мифопоэтическую

особенность числа «четыре»: «В отличие от динамической целостности, символизируемой триадой, число 4 преобразует статическую целостность, идеально устойчивую структуру. Из этой особенности вытекает использование числа 4 в мифах о сотворении Вселенной и ориентации в ней (четыре стороны света, четыре направления, четверка богов или четырехипостасные боги, четыре времени года, четыре века, четыре элемента и т.д.)»¹³².

В конце Тетради (в миниатюре «Приветное слово») художественный мир приобретает гармоничное звучание, психологическое напряжение спадает, и, как это принято в конце первой части симфонии, звучат полнозвучные радостные аккорды.

На стыке перехода одного годового цикла в другой мы видим высокое напряженное звучание лета и поздней весны между двумя другими ступенями – зимой и осенью. Это создает эффект неразрешенного конфликта, который, как будто движим инерционной силой, постоянно стремится к своему завершению, хочет остаться в полном покое, отбросить все внешние, мучающие его воздействия. Эта неразрешимая борьба полярностей повторяется трижды и доходит до кульминации в миниатюре «Падение листа» (четвертый годовой цикл).

Но эмоциональное напряжение настолько высоко, а конфликт настолько сложен, что автору приходится вводить в четвертый год ретардацию (вербализованную репризу) – повторение музыкальной темы, настроения третьего года, чтобы дать своему лирическому герою дополнительное время на их решение, на то, чтобы он мог запастись к итогу новыми душевными силами.

Четырехчастная структура при этом становится самой удачной формой для развития лирического переживания, а еще музыки, которая сопровождает интенции лирического героя, и является инструментом для моделирования

¹³² Топоров В.Н. О числовых моделях в архаичных текстах. / Структура текста. Под ред. Т.В. Цивьян. – Москва : Издательство «Наука», 1980. С. 23-24. – Текст : непосредственный.

устойчивого, целостного мифопоэтического художественного мира, в котором существуют эти интенции, разрешаются все психологические конфликты.

3.4. О «Прощальном письме» В.П. Астафьева и его связи с первой Тетрадью «Затесей»

Читая прощальное письмо В.П. Астафьева («Прощаюсь...»), обращенное ко всему человечеству, мы чувствуем особое мироощущение писателя. В нем Астафьев соединяет все звучащие в его жизни и творчестве голоса и мелодии, говорит о самых сокровенных вещах: *«Прощайте, люди! Я домой вернулся, я к матери моей вернулся, к бабушке, ко всей родне. Не будьте одиноки без меня. Жизнь коротка. Смерть лишь бесконечна. И в этой бесконечности печальной мы встретимся и никогда уж не простимся. И горести, и мук не испытаем, и муки позабудем, и **путь** наш будет беспределен. Умолкаю, слившийся с природой. Я слышу новое зачатие жизни; ... И вспомнит, может быть, да и помянет добрым словом, как Кобзаря, лежащего на берегу Днепра, меня над озаренным Енисеем, и в зеркале его мой лик струею светлой отразится. И песнь, мной не допетая, там зазвучит. Иду! Иду! Вы слышите, меня природа кличет! И голос матери звучит в ней, удаляясь...»¹³³.*

Нам думается, что это письмо могло бы даже стать своеобразным эпилогом к книге «Затесей». Вспомним финальную миниатюру «Приветное слово»: в конце весны лирический субъект бредет по лесу, кашляет, ему на встречу по весеннему березняку «чешет» на велосипеде маленькая девочка, а рядом с ней мама с коляской и малышом. Девочка приветствует всех на своем пути. Увидев это, лирический герой сам себе задает вопрос: «Много ли человеку надо?», – ответа герой не проговаривает вслух, только в конце он ощущает в душе чувство легкости.

Лирический сюжет остается открытым в Тетради: писатель отдает возможность читателю самому дать себе ответ. В этот момент автор и лирический субъект полностью отделяются друг от друга, и миниатюры начинают жить самостоятельной жизнью. Таков закон всех художественных произведений. Как писатель же, В.П. Астафьев свой ответ оставляет в прощальном письме: из него мы видим, какой глубинной связью автор был связан с героями своих произведений. Астафьев вместе с ними шел по

¹³³ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / В.П. Астафьев. – Москва : Эксмо, 2012. С. 868-869. – Текст : непосредственный.

сложным, запутанным путям жизни, а когда пришел момент расставания, он возвращается из вневременного и внепространственного художественного мира в мир своих субъективных переживаний.

В миниатюре «Приветное слово» лирический герой вдохновленным взглядом смотрит в будущее, видит в настоящем ростки обновленной жизни, которые затем дадут свои плоды. Завершая Тетрадь, Астафьеву важно показать, в первую очередь, направление, которое ведет к обновлению, в будущее. В прощальном же письме автор говорит: *«Я как-то утром или ночью, может быть, осенью (весной не хочется) останавлиюсь в пути и поверну обратно. Туда, откуда я пришел. Куда пойду уж безвозвратно, простившись с вами, люди, навсегда»*¹³⁴.

Эта встреча с девочкой и мамой в миниатюре мыслится нами не только как точка в разрешении переживания в душе лирического героя, но и как «остановка» для самого писателя – дальше он и его лирический герой пойдут разными путями: лирический герой – останется в мире весны и жизни, автор же – повернет свой путь обратно, и будет идти, пока не найдет себе успокоения в глубокой осени, во встрече со своими родными, но умершими, в воссоединении с древней Матерью-землей.

Связь прощального письма и лирических миниатюр «Затесей» видна и в тесно переплетающихся мотивах и образах: писатель просит помянуть его словом или песней, он услышит их из земли, потому что сам станет землей, лирический же субъект слышит музыку, голоса из глубоких недр земли. В миниатюре шестой тетради («Последняя народная симфония») «Мечта» лирический субъект Астафьева выскажет прямо свое желание: *«Как бы хотелось, чтобы человек в развитии своем достиг такого совершенства, при котором, покинув сей свет, мог бы он слушать музыку родной земли»*¹³⁵. То есть смерть мыслится им не конечной точкой, а иной, более высокой

¹³⁴ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / В.П. Астафьев. – Москва : Эксмо, 2012. С. 868-869. – Текст : непосредственный.

¹³⁵ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 352.

ступенью в развитии, когда человеку оказывается возможным не только подслушать, но и в полную силу услышать, ощутить музыку природы. По мысли В.П. Астафьева, это лучшая награда человеку за его муки и страдания на земле.

У писателя в реальной жизни музыка и голос матери ассоциировались с природой, лирический же субъект выстраивает вокруг себя особую мифопоэтическую модель мира, основа которого – звук, и он является идейным семенем прародительницы Св. Софии.

Фразы из прощального письма *«И вспомнит, может быть, да и помянет добрым словом, как Кобзаря, лежащего на берегу Днепра, меня над озаренным Енисеем, и в зеркале его мой лик струе светлой отразится. И песнь, мной не допетая, там зазвучит. Иду! Иду! Вы слышите, меня природа кличет! И голос матери звучит в ней, удаляясь...»*¹³⁶ являются прямой отсылкой к миниатюре «Хрустальный звон», где лирический субъект выходит к берегам Енисея и слышит покаянный голос реки, которой в конце обретает образ материнского лика. Сам же Астафьев стремится слиться с природой, вновь и навсегда воссоединиться со своей матерью, стать таким же ликом и вместе с ней нести в этот мир Красоту и Любовь, только уже не через музыку слова, а через древнюю музыку, заложенную в самой природе.

¹³⁶ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / В.П. Астафьев. – Москва : Эксмо, 2012. С. 868-869. – Текст : непосредственный.

Глава IV. Архитектурно-музыкальная доминанта в изображении культурных артефактов и ее преломление в ритмико-мелодической организации второй и шестой Тетрадей «Затесей»

Анализ первой Тетради «Затесей» показал, насколько В.П. Астафьев по-своему философичен. Его «песенный дар» проявился не только в образной системе миниатюр, но и в их ритмико-мелодической организации. Лирический субъект наделен сверхчутким слухом: в одном звуке он слышит несколько разных «тонов и вариаций». Это вечное стремление подслушать жизнь природы, ее едва уловимое дыхание делает его транслятором природного сознания (И.И. Плеханова).

Мифопоэтическая основа миниатюр имеет свою специфику: не всегда можно обозначить четкую связь со славянским, сибирским мифом, ведь, как нами было показано, Астафьев тклет свой миф о мире, опираясь на базовые археосюжеты, мифологемы. В итоге писатель показывает разные грани природного, древнего мира. Обращаясь к мифопоэтике, выраженной с помощью музыкальности образов, языка, автор пытается вернуть читателя к осознанию внутренней духовности, человечности, напомнить в форме интимного разговора «по душам» о бытийном, вечном. В первой Тетради оно проявлено, главным образом, через звуковую палитру, заложенную в природе. Музыкальность первой тетради есть попытка отразить звучание самой природы. Однако не каждый способен услышать эту музыку.

В четвертой главе мы попытались осмыслить музыкальность другого порядка. Обращаясь к лирическим рассказам второй, шестой Тетрадей, мы наблюдаем, как тематически угол авторского зрения переносится на освещение иных граней культуры. Заметим, что по Астафьеву природа – такая же ее часть. Во второй Тетради автор обращается к постижению духовности через архитектурно-скульптурные артефакты («Домский собор», «Видение», «Как лечили богиню», «Печаль веков»), использует в построении образа мира поэтику древних жанров видения и заговора. В шестой Тетради

– через осмысление жизни гениев или творцов искусства: писателей, поэтов, композиторов, певцов, учителей, актеров.

В затеях, отмеченных выше Тетрадей, эпическая сторона преобладает над лирической. Однако это стремление к нарративу объясняется желанием писателя осмыслить статус культуры в его всеохватности. Вводя эпический сюжет, Астафьев расширяет хронотопические рамки для детальной прорисовки архитектурных сооружений, усложняет субъектную организацию – повествование часто ведется от третьего лица, расширяется система персонажей. Через их истории показана жизнь простого человека, чья судьба полна трагических, горестных обстоятельств (рассказы «Песнопевица», «Заклятье», «Тоска по вальсу»).

Однако, чтобы высказать наиболее важные мысли, писатель в рассказах второй и шестой Тетрадей вновь возвращается к форме лирического переживания, сопряженного с музыкальной, мифопоэтической доминантами, и на них мы заостряем особое внимание при анализе.

4.1. О значении символов культуры в структуре второй и шестой Тетрадей «Затесей» В.П. Астафьева

Вторая тетрадь «Затесей» В.П. Астафьева открывается лирическим рассказом «Как лечили богиню». Его жанровая специфика резко отличается от лирических миниатюр первой Тетради: здесь сильна доля эпического начала, однако несмотря на событийность сюжета, особый авторский лиризм вкрапляется в структуру всего текста через образы культуры и мифологизированный хронотоп «райского сада».

Панская усадьба и прилегающий к ней парк уже в начале текста осознаются нами как райский сад, Эдем, давно заброшенный, всеми забытый, но сохранивший свою красоту и память о своем творце. Парк из серебристых тополей, ясеней и ореховых деревьев «хорошо укрывал» припасы солдат, защищал от обстрелов, а другие деревья давали спелые плоды: груши и сливы служили угощениями для всего взвода. Своеобразной райской гурией выступает паненка: «стреляла в кашевара глазами», «замысловато покачивала бедрами», «по-особенному» семенила ножками, «окончательно закружившая голову ротному командиру».

Солдаты же чувствуют себя в этом раю, как дома: «быстро отъелись, выпарили вшей, постирали штаны, гимнастерки». Они даже начали забывать, что вокруг идет война, и немцы готовят новые обстрелы, каждый нашел себе «мирное» занятие по душе: чинили хомуты и сбрую, стеклили окна, гнали самогонку из фруктовой падалицы, взводный играл на рояле Рахманинова. Таким образом, автор помещает своих героев в идиллический уголок вокруг хаоса, разрушений войны. Музыка рояля в первой затеси Тетради отсылает читателя уже к известным авторским интенциям первой части, напоминает о высоком, очеловечивающем ее предназначении.

Однако солдаты понимали, что «райские кущи скоро придется покидать» и идти в наступление. Рай рушится для всех, кроме двух солдат – узбека Абдрашитова и старого хромого поляка. Здесь нам вспоминается

образ хромого Васи-поляка из рассказа «Далекая и близкая сказка» из повествования в рассказах «Последний поклон». При внимательном рассмотрении можно выделить сходства этих образов не только в их национальной принадлежности. Вася, хромой поляк, солдат Абдрашитов видят цель в увеличении, спасении красоты, любви и добра в мире. Вася-поляк играет на скрипке, и музыка эта сказывает о воспоминаниях о тоске, о сослуживце, родной земле, родителей.

Внимание хромого поляка и Абдрашитова же приковано к гипсовой богине Венере, стоявшей в углублении парка, над каменной беседкой. Автор делает трагичное описание этой богини: *«Беззрачными глазами глядела белая богиня на ржавеющий фонтанчик, стыдливо прикрывая грех тонкопалою рукою. Она уже вся была издолблена осколками, а грудь одну у нее отшибло. Под грудью обнажилось серое пятно и проволока, которая от сырости начала ржаветь. Богиня казалась раненой в живое тело, и ровно бы сочилась из нее кровь»*¹³⁷. Богине придется покинуть этот райский угол, даже ее, казалось бы, бессмертное создание, символ древнего и вечного, воплощение красоты, жизни и любви не пощадила война.

Далее становится важен образ лилий, растущих в фонтанчике в беседке. Автор продолжает мифологизировать пространство: в мифологии лилии проросли из слез Евы, когда та покидала рай и являются символом чистоты и непорочности. Но война оказывается беспощадна и к этой красоте, созданной Творцом: *«вода перестала течь, лилии сжались, листья завяли, и рыбки умерли без воды, стали гнить и пахнуть»*¹³⁸. И только Абдрашитов и поляк пытаются «вылечить» раненую богиню, не заботясь о своей жизни. На просьбу прятаться во время обстрелов Абдрашитов «отрешенно, с плохо скрытой досадой ронял»: «Какое это имеет значение!». В лицах узбека и поляка отражалось осознание творившейся трагедии, как и лилии, лица их были черны, с серыми запавшими щеками. Богиня после починки стала

¹³⁷ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 52.

¹³⁸ Там же.

уродлива, и все больше напоминала живой труп, с «обескровленными жилами», склонялась к чернеющим осклизлым лилиям.

Трагический момент умирания культуры усиливается новыми обстрелами немцев: *«В дождливое, мрачное утро ударили наши орудия – началась артподготовка, закачалась земля под ногами, посыпались последние плоды с деревьев в парке, и **лист** закружило вверх»*¹³⁹.

Образ листа является еще одной важной связующей нитью между затесями первой и второй Тетради. Однако здесь нет его плавного порхания, подхваченный ветром, его кружит, и мысли героя спешны, он думает о пролетающих с «разноголосыми воплями снарядах», весело мчится «сматывать связь», «штурмовать немца до Берлина», медитации здесь нет, лишь «лихорадочный душевный подъем». Но лист все равно коснется земли. А.Н. Веселовский проводил древнюю психологическую параллель между листом и мыслью, эта параллель часто встречалась в народнопоэтическом творчестве: «лист = разум, листоньки = мислоньки; нет нужды восходить к древнему тождеству листа = слова, разума, мысли»¹⁴⁰.

Вероятно, образ листа можно также отнести к части архетипа Мирового древа. Отлетевший от дерева лист мыслится теперь еще одним отломившимся осколком от Мировой оси, что приводит к большей шаткости, сломенности бытия в целом. Мы помним, как в миниатюре первой Тетради «Затесей» лист стягивал в себе все мироздание, помним его торжественный полет, а увядание его – «не смерть, не уход в небытие, а всего лишь отсвет нескончаемой жизни»¹⁴¹. Здесь он – символ окончания не только жизненного пути многих солдат, но и полного уничтожения «райской жизни» за человеческий грех – пролитие крови, разрушение мировой гармонии.

¹³⁹ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 54.

¹⁴⁰ Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Москва: 1989. С. 115. – Текст : непосредственный.

¹⁴¹ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 41.

В финале лирического рассказа герой споткнулся с катушкой на шее: *«И мысли мои оборвались»*. Перед собой он видит смерть троих: *«Лежало на боку ведро, и вывалилось из него серое тесто гипса, валялась отбитая голова богини и одним беззрачным оком смотрела в небо, крича пробитым ниже носа кривым отверстием. Стояла изувеченная, обезображенная богиня Венера. А у ног ее, в луже крови, лежали два человека – советский солдат и седовласый польский гражданин, пытавшиеся исцелить побитую красоту»*¹⁴².

Герой отмечает, что «Абдрашитов пытался стянуть поляка в бассейн, под фонтанчик», и это не случайно, ведь фонтан мог заслонить собой солдат и спасти их от летящих снарядов. Кроме того, вода, как было отмечено нами ранее, имеет в мифологии очистительное, живительное значение. И не случайно «отбитая голова богини одним беззрачным оком смотрела в небо, крича пробитым ниже носа кривым отверстием», она устремляла свой крик к высшей сфере мироздания. Эта бинарная оппозиция «верх-низ», свойственная мифологической модели мира, еще раз доказывает, что В.П. Астафьев мыслит свое художественное пространство в древних координатах, через обращение к мифологии, к первовремени и первопространству.

На пролитой людьми крови лежит отпечаток служения по-настоящему великому и ценному: для узбека Абдрашитова и старого поляка были не важны отнесенность к определенной национальности, их военный долг, вероисповедание или разность вербального языка. Для них средством коммуникации служит язык древней культуры, который, по их мироощущению, способен противостоять хаосу и разрухе, внести в мир красоту и гармонию. Для них «Роден, Ерза, Сузан, Ван Кох», стихи, которые читал Абдрашитов, Венера мыслятся олицетворением мировой, очеловечивающей культуры, которая гибнет на фоне хаоса и ужаса войны.

¹⁴² Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 55.

Таким образом, первая миниатюра второй Тетради через обращение к мифопоэтической образности задает главную тему всего цикла – просвещающая сила древней культуры. Под древней культурой Астафьев понимал не только скульптуру, но и архитектуру, литературу, музыку, легенды и предания, народное творчество в целом. И всегда искусство неотделимо у писателя от природно-поэтического мышления. Природа мыслится Астафьевым как часть культуры.

Для автора «Затесей» эта тема была «болезненной». Очень часто в письмах Астафьев высказывал мысль о необходимости личного развития через культуру, испытывал внутреннюю нехватку в общении с прекрасным: *«Пишу я девятый год. До этого был самым распоследним "быдлом": работал литейщиком, грузчиком, плотником, чистил помойки...»*¹⁴³. Во время обучения в Литературном институте им. Горького он прочел таких титанов русской мысли как Толстой, Чехов, Бунин, Тургенев, Шишков, Бердяев, Шекспир и др., однако главным писателем для В.П. Астафьева был Ф.М. Достоевский: *«Чем больше читаю его, тем больше низко кланяюсь земле нашей русской, которая родила такого писателя. Нет у меня слов и чувств, которыми можно было бы выразить мое отношение к Достоевскому. Благоговение! У меня есть его десяти томник»*¹⁴⁴. Неоднократно в письмах писателя упоминается о купленных пластинках классической музыки, походах в театры и кино, покупке художественных книг и книг из серии ЖЗЛ.

Лирический герой миниатюры «Домский собор», слушая музыку органа, очень точно передает душевное состояние человека, соприкоснувшегося с прекрасным, похожее на кратковременный сон: *«Домский собор! Домский собор! Музыка! Что ты сделала со мною? Ты еще дрожишь под сводами, еще омываешь душу, леденишь кровь, озаряешь светом все вокруг. <...> Здесь не рукоплещут. Здесь люди плачут от*

¹⁴³ Астафьев В.П. Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / В.П. Астафьев. – Москва : Эксмо, 2012. С. 35-36. – Текст : непосредственный.

¹⁴⁴ Там же. С. 60.

ошеломившей их нежности. Плачет каждый о своем. Но вместе все плачут о том, что кончается, спадает прекрасный сон, что кратковечно волшебство, обманчиво сладкое забытие и нескончаемы муки»¹⁴⁵.

Ближе всего к постижению тайны бытия, по мысли Астафьева, находятся творцы искусства, гении литературы, живописи, музыки, ибо они не утратили способность воспринять чудо жизни, нести Красоту в мир, они – вестники божественного откровения: *«Благословен будь тяжкий и прекрасный труд певца! Благословен будь тот миг, когда, растворенный в пространстве, сам еще будучи частицей небесного пространства, капелькой света, дождейкой ли, мчащейся в облаке, семечком ли дикого цветка, отблеском луны, летящим над землей, ломким ли лучом солнца, он ощутил земной зов, откликнулся на него»¹⁴⁶.*

Таким образом, скульптура, литература, живопись, народные песни, пение органа, рояля, классическая музыка – все это «святой родник добра», который сотворен умом и руками человеческого гения. С другой же стороны, именно человек его же и губит. В миниатюре «Аве Мария» лирический герой Астафьева прямо проговаривает эту мысль: *«Верую, если бы люди не замучивали, не убивали своих гениев, мы были бы так высоки, что злобе нас было бы не достать»¹⁴⁷.*

В.П. Астафьев не просто острым углом ставит проблему нравственного упадка человечества, потери духовности, он ощущает на себе эту вину, пытается пробудить в своем читателе не только сознательность, но и чувство прекрасного, доброго, находя поддержку в возвышающих символах культуры, окутанных особой музыкальностью, напоминающих о вечном.

¹⁴⁵ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 55.

¹⁴⁶ Там же. С. 446.

¹⁴⁷ Там же. С. 445.

4.2. Поэтика древних жанров в миниатюрах второй Тетради «Затесей»

Миниатюра «Печаль веков» из второй Тетради «Затесей» начинается с описания тихого селения в горах Боснии: *«Среди гор героической Боснии, больше всех республик Югославии потерявшей людей на войне и больше всех пострадавшей от войны, в тихом селении, где никто и никуда не торопится, где жизнь после боев, потоков крови, страданий и слез как бы раз и навсегда уравнилась, стоит мечеть с белым минаретом»*¹⁴⁸.

От пейзажа селения веет спокойствием, целостностью. Внимание лирического субъекта приковано к яркому белому пятну в конце абзаца – мечети с минаретом. Он, освещенный солнцем, среди вековых гор, словно слепит глаза. Движение времени как бы замедляет свой ход.

Далее описание дополняют другие детали: *«Полдень. Печет солнце. По склонам гор недвижные леса. Даль покрыта маревом, и в этом мареве молча и величественно качаются перевалы заснеженных гор»*¹⁴⁹.

Четыре предложения постепенно усложняются. В первых трех синтагмах мы наблюдаем, как мерно чередуются глухой звук [п] и протяжный звук [о], что создает эффект еще большего замедления времени, их звучание дополняют сонорный [л] и мягкий [ч']. Сочетание звуков [п], [ч'], [л] соотносимо с заглавным словом миниатюры – «печаль». Величественной и одновременно печальной музыкой окутаны горы.

В середине четвертого предложения используется лексический повтор «маревом» – «мареве», который не только удлинняет синтаксическую конструкцию, но и вносит дополнительную семантику миражности, призрачного видения. Контуры образов размываются, все вокруг как будто погружается в полусон.

В следующем абзаце мы слышим голос, который делит художественное пространство миниатюры как будто на два мира: *«И вдруг в*

¹⁴⁸ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 62.

¹⁴⁹ Там же.

эту тишину, в извечное спокойствие гор, в размеренную жизнь входит протяжный, печальный голос»¹⁵⁰.

«[Мчаться машины, автобусы, едут крестьяне на быках. У кафарни толкаеться народ, бегут из школы ребятишки], [а над ними, как сотню и тысячу лет назад, разноситься далекий голос. В тенистом, прохладном распадке, в глубине боснийских гор он звучит как-то по-особенному проникновенно]¹⁵¹, – в первой части отрывка наблюдается обильное употребление звука [а] нижнего подъема, что музыкально и семантически соотносит художественное пространство миниатюры с миром земным, нижним. Во второй части тональность звучания меняется, здесь чаще употребляются звуки верхнего и среднего подъема [и], [ы], [о], [э]. Такое звучание соотносит лирическое повествование с миром горным, верхним. Бинарная оппозиция «верх» – «низ» характерна для мифологического миромоделирования.

Интересно и синтаксическое построение предложений в отрывках. В первой части предложения простые, содержат грамматическую основу и небольшое количество второстепенных членов: дополнение «на быках», обстоятельства «у кафарни», «из школы». На наш взгляд, скудный набор синтаксических средств в первой части характеризует саму жизнь земного мира. Человек в нем настолько погружен в заботы, работу, суету повседневности, что становится оправданным описать его жизнь «наскоро», через перечисление объектов и их действий. Во второй части отрывка, после противительного союза «а», который как бы переносит читателя в мир горный, синтаксическая конструкция усложняется. Здесь появляются сравнительный оборот «как сотню и тысячу лет назад», ряды однородных определений. Этому миру несвойственна суета, время течет здесь размеренно, медленно, оно словно стремится слиться с вечностью.

¹⁵⁰ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 62.

¹⁵¹ Там же.

Не случайно лирический субъект указывает на древнюю, вечную природу этого голоса («как сотню и тысячу лет назад, разносится далекий голос»), но слова еле слышны. Одиноким певец вершит свою молитву над оглохшим миром. Важно здесь сделать и другое замечание: в миниатюре нет ни одного указания на говорящего, нет личных местоимений, однако в потоке вопросов, размышлений (*«О чем это он? О вечности? Или о быстро текущей жизни? О суете и бренности нашей? О мятущейся человеческой душе?»*) мы слышим голос лирического субъекта, который словно со стороны наблюдает не только за молитвой, но и за миром земным. Таким образом, у читателя возникает вопрос: где находится субъект речи? Какому миру он принадлежит?

«Здесь, внизу, шли войны, люди убивали людей, пришельцы отнимали и занимали эту землю; фашисты разбивали о борта машин головы детишек, а он все так же звучал в вышине – гортанно, протяжно, бесстрастно и удаленно»¹⁵², – кажется, что первое слово следующего отрывка дает указание на местоположение лирического субъекта в этом пространстве, но ощущения включенности в него субъекта не создается. Он, в отличие от других, слышит печальный голос, панорамно видит ужасы войны на земле, как будто находится сверху, парит над землей. В голосе лирического субъекта слышится боль от увиденного: войны, кровь, насилие вместо машин, автобусов и людей. Аллитерация звука [а] уже не приковывает к земле, а словно разрушает ее, бьет по каждому на ней, точно снарядами. Это апокалиптическое будущее, о котором еле слышно молвит голос певца сверху.

Нам думается, что В.П. Астафьев использует поэтику средневекового жанра видения. Ранее уже упоминалось об особом состоянии полусна, трансового состояния, в которое входит лирический субъект в начале миниатюры. Ему становится возможным предвидеть, представить себе

¹⁵² Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 62.

будущее, он в силах услышать «потустороннюю мудрую печаль веков», совершить прорыв к тайнам бытия, выйти за пределы земного существования в область трансцендентного и духовно воспринять новое знание о мире. Таким образом, лирический субъект выполняет в миниатюре функцию провидца, визионера, который является посредником между двумя мирами.

В конце миниатюры лирический герой выходит из состояния полусна, перед ним все та же картина, чудесное видение кончилось: *«Внизу, у подножия минарета, все мчатся и мчатся машины, спешат куда-то вечно занятые люди и раздается хохот у источника “мужска вода”»*¹⁵³. Думается, что под источником «мужска вода» понимается святой источник, у которого в мифологии происходит посвящение в знание, но люди не чувствуют его святости, чудесности, не в силах принять откровение.

В миниатюре «Голос из-за моря» лирическому герою так же слышится грустный голос певца, который вводит его в состояние полусна. Голос отразился болью в душе, «явственно явилось сознание». Затем происходит прорыв к тайне бытия: *«... мы, люди, и в самом деле едины в этом поднебесном мире»*¹⁵⁴.

Е.К. Ромодановская в исследовании о видениях сибирских крестьян вслед за Н.И. Прокофьевым и Б.И. Ярхо указывает важную характеристику образа тайнозрителя: «Если видение рассматривать как частный случай «чуда», то именно в этом жанре с древнейших времен в центре внимания стоит простой человек. <...> В средневековых видениях – это простой человек и, главное, современник ближайших читателей»¹⁵⁵. Именно таким мыслится нами лирический субъект «Затесей» В.П. Астафьева. Человек, который слышит звуки чудесного в обыденных вещах, в природе, стремится проникнуть в глубинные тайны мироздания и с помощью музыки,

¹⁵³ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 63.

¹⁵⁴ Там же.

¹⁵⁵ Ромодановская Е.К. Рассказы сибирских крестьян о видениях (К вопросу о специфике жанра видений) / Е.К. Ромодановская. – Текст : электронный. – URL: http://odrl.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=ep_aIDD3YsY%3D&tabid=2295. (дата обращения: 11.05.20)

заложенной в слове, интимного разговора «по душам» добраться до читательских мыслей и чувств.

Если сибирское общество XVII века задевало в видениях темы брани, табакокурения, несоблюдения молитв¹⁵⁶, то в XX веке современники В.П. Астафьева осмысливают греховность другого, общечеловеческого, порядка – мировое зло. Войны, убийства, кровопролития, жестокость и насилие – беды, которые настигли человека двадцатого столетия.

Следующие миниатюры Тетради выполнены писателем с использованием тех же возможностей поэтики жанра видения или поэтики сна. Однако само изображение меняется с апокалиптического видения на представление крестьянского рая.

Окно покинутой деревушки в скоплении современных домов в одноименной миниатюре наводит на лирический субъект «пространственную печаль», мы видим, как он погружается в тот же полусон как форму видения, глядя на каменный коридор: *«Подъезжаешь рано утром к большому городу,ходишь в этот сделавшийся привычным, но все же веющий холодом и отчужденностью каменный коридор – и ощущение такое, словно медленно-медленно утопаешь ты в глухом, бездонном колодце. Равнодушно и недвижно стоят современные жилища с плоскими крышами, с темными квадратами окон, безликими громадами сплываясь в отдалении. Тяжелым сном повергнута окраина – ни огонька, ни вздоха»*¹⁵⁷. Здесь мы имеем дело и с поэтикой сна, и с поэтикой видения.

Исследователь О.В. Федунина в своей монографии отмечает различие между сном и видением: «Одной из характерных черт видения является как раз то, что оно неотделимо для персонажа-сновидца и читателя от

¹⁵⁶ Ромодановская Е.К. Рассказы сибирских крестьян о видениях (К вопросу о специфике жанра видений) / Е.К. Ромодановская. – Текст : электронный. – URL: http://odrl.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=ep_aIDD3YsY%3D&tabid=2295. (дата обращения: 11.05.20)

¹⁵⁷ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 65.

действительности, окружающей героев»¹⁵⁸. С одной стороны, лирический субъект наблюдает за спящими жителями многоквартирных домов, и те действительно видят сны. С другой стороны, эти же самые сны способен представить себе лирический субъект. Он не является героем своего сна, он – выразитель сна другого субъекта сознания, он, как ясновидец, словесно рисует картины, которые снятся людям и которые соединяют их «с прошлым миром».

О.В. Федунина по этому поводу в той же работе пишет: «Время, изображенное в снах, может выступать как нулевое анти-время по отношению к тому, в котором происходят события основного повествования»¹⁵⁹. Сон о крестьянском рае, том самом первовремении, видит лирический субъект: «...лошади на лугу, желтые валы сена среди зеленых строчек прокосов, береза в поле, босой мальчишка, бултыхающийся в речке, жатка, вразмашку плывущая в пшенице, малина по опушкам, рыжики по соснякам, салазки, мчащиеся с горы, школы с теплым дымом над трубой, лешие за горой, домовые за печкой...»¹⁶⁰. Лирический субъект моделирует мифологическое, природное пространство, населенное лешими и домовыми, относящееся к нулевому временному отрезку, другими словами – идеальное состояние мира в противовес «бездушному» миру холодных каменных домов с электрическим светом.

Миниатюра завершается доверительным монологичным словом, побуждением ясновидца: «[Что же все-таки у тебя, брат мой, случилось? Что встревожило тебя? Что подняло с кровати?] [Буду думать – не беда. Так мне легче. Буду надеяться, что минуют твой казенный дом беды, пролетят мимо твоего стандартного окна. Так мне спокойней. Успокойся и ты.] [Все вокруг спят и ни о чем не думают. Спи и ты. Погаси свет]»¹⁶¹.

¹⁵⁸ Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография / О.В. Федунина. – Москва: Intrada, 2013. С. 24. – Текст : непосредственный.

¹⁵⁹ Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография / О.В. Федунина. – Москва: Intrada, 2013. С. 25. – Текст : непосредственный.

¹⁶⁰ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 65.

¹⁶¹ Там же. С. 66.

Многочисленные повторы гласных звуков [o], [y] создают ощущение протяжности говорения, звучание слов постоянно колеблется между верхним и средним подъемом, смысловое ударение в первых трех синтагмах падает на первое слово, оно произносится с большей силой, а затем следует плавное завершение строки, что создает некоторый эффект словесной «укачивающей волны».

Обращает на себя внимание и ритмический рисунок, создающийся неоднократно лексическими повторами, мы выделили их линией в цитате. Словно по спирали, циркулируют по тексту слова и звуки, то следуя вперед, то возвращаясь обратно. Такая пульсация слов вводит в состояние сна, действует гипнотически. Во второй части отрывка высказывается желание лирического субъекта успокоить, уберечь живущего в доме человека, чувствуя с ним какую-то внутреннюю, родственную связь (обращение «брат мой»), ведь эти сны теперь принадлежат и его сознанию. В конце приведенного отрывка фразы еще раз повторяются и замыкаются.

Все выше сказанное позволяет нам сделать вывод о следующей особенности поэтического мышления автора. В.П. Астафьев использует стилистические возможности еще одного древнего жанра – заговора. С помощью магической силы слова лирический субъект пытается вернуть человека в состояние сна, то есть к моменту встречи человека с прошлым миром, в первовремя.

Об особом мифологическом сознании лирического субъекта миниатюр говорилось ранее. Однако стоит добавить несколько замечаний о мифологическом сознании героев лирических рассказов. Вторая Тетрадь в целом характеризуется большим количеством именно рассказов, а не миниатюр, где сильна доля эпического повествования. «Видение», «Заклятье», «Источник», «Тоска по вальсу», «Песнопевница», «Гимн жизни», «Одинокий парус», «Божий промысел» и другие включают в себя достаточно объемный нарратив, но при этом не исключается лирическая основа этих

рассказов за счет введения мифопоэтической образности и особой музыкальности слова.

Например, в рассказе «Песнопевница» рассказана история девочки Галки, у которой рано умерла мать, и живет она с отцом-бакенщиком, не зная детских игр и подружек: *«У нее была одна игра – в бакенщика. Но она не считала это игрой, она не играла, она работала бакенщиком»*¹⁶². Работали Галка с отцом до позднего вечера.

Повествовательная канва завершается вместе с окончанием работы тружеников: *«Он (вечер) бесшумно выползал из глубоких распадков и перекрашивал весь мир, и речку, и горы в свой вечерний свет»*¹⁶³. Но вечер мыслится живым существом не только для автора, но и для Галки, который казался ей «жутковатым»: *«Вечер казался Галке дедом, тихим, бородатым и молчаливым, он курил трубку за горой, и оттого небо было там красное. Он шевелил бородой, почесывался, и оттого колыхались тени скал в воде и шелестел осинник по горам. Деду было холодно в горах, и он с вершины сухой лиственницы голосом филина просил шубу. Дед кряхтел и ворочался в лесу, укладываясь спать, и выколачивал трубку о старый сухой пенёк, будто черный большой дятел стучал по дереву»*¹⁶⁴.

Мир, который видит Галка, особенный, исполнен чудес, в которые еще верит ребенок. Он представляется девочке с помощью наглядно-чувственных образов, и это сближает мировидение ребенка с представлениями о мире древнего человека. Автор, наделяя героиню своего рассказа мифологическим сознанием, проводит необходимую ему связь между ребенком и его крайней приближенностью к идеальному состоянию мира. Если взрослый человек часто приближается к нему, входя в состояние сна, то ребенок в силах ощутить, интуитивно уловить наглядно-чувственные образы древнего и вечного здесь, наяву. Кроме того, Галка способна словесно выразить древнее,

¹⁶² Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 83.

¹⁶³ Там же. С. 84.

¹⁶⁴ Там же.

народно-поэтическое представление о мире, о любви в своих песнях, рассказать о нравственных законах бытия взрослым: *«Бывало-то, спашешь пашенку, / Лошадок распряге-ошь, / А сам тро-опой знакомою / В заветный сад пойде-ошь...»*¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Затеси / В.П. Астафьев. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений : в 15 т. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – Т. 7. С. 85.

Заключение

Изучению «Затесей» В.П. Астафьева посвящено не одно исследование в современном литературоведении. Чаще всего ученые обращаются к жанровому аспекту, лингвистическому или культурологическому.

В центре же нашего внимания оказалось исследование стилового единства «Затесей» с опорой на музыкальную и мифопоэтическую доминанту. Наблюдения касаются первой, второй и шестой Тетрадей. Цели, задачи работы потребовали от нас серьезного обращения к разным теоретическим концепциям, связанным, прежде всего, с теорией стиля. Ученые М.М. Гиршман, Н.Л. Лейдерман рассматривают литературное произведение в его целостности, анализируя каждый из стиливых компонентов текста. Несмотря на то, что в теории стиля много нерешенных вопросов, она, тем не менее, открыла взгляд на астафьевские «Затеси» как на цикл. Продуктивной для нашей работы стала мысль В.И. Тюпы о цикле как метажанровом явлении.

Одновременно с этим необходимо было четко обозначить родовую специфику миниатюр писателя. В центре наблюдений оказалась проблема соотношения эпоса и лирики, жанровые особенности лирической прозы и ее теоретическое освещение. Важными для нас стали мысли Ю.Н. Чумакова, Е.В. Капинос о разграничении автора и лирического субъекта, рефлексивном сознании последнего, воплощенном в пульсации лирического сюжета. В свою очередь, все эти аспекты позволили подойти к главной проблеме диссертации – музыкальной основе астафьевских «Затесей».

Мы попытались показать музыкальность как основу построения художественного мира автора, найти ее первоисточки. Музыкальность сопряжена у В.П. Астафьева с пониманием Софийности как источника такой модели. В параграфе «“Звучащая” идея в лирической миниатюре “Хрустальный звон”» нами проявлена мысль о музыке как идейном семени Св. Софии. Она – «организм идей», и музыка в природе – это такой же знак

софийной ее основы, это голос, благодаря которому лирический субъект ощущает присутствие Софии, ее любви и красоты в этом мире, становится ближе к состоянию начала Мира.

Во второй главе диссертации мы анализируем первую Тетрадь «Затесей». На основе наблюдений мы пришли к выводу о том, что В.П. Астафьев создает свой миф о природе. Писатель видит ее как живой организм в диалектике макро- и микромира: космические зарницы как отблеск космического пламени и бытие древесного листа, сорвавшегося с ветки, уравниваются в своей значимости.

Основу всего сущего автор видит в звучании мира. Звуки в его творчестве перестают быть только материальной субстанцией, они обретают метафизический смысл, становятся конструктивным принципом создаваемого им художественного мира. С помощью «звучания мира» автор хочет вернуть человека к состоянию первовремени, ведь только в нем он может найти просветление, очиститься духовно, возродиться к лучшему. Это, в свою очередь, позволяет лирическому субъекту быть транслятором природного сознания.

В третьей главе мы попытались доказать, что наши наблюдения над музыкальной основой астафьевских «Затесей» выстраиваются в достаточно четкую систему, о чем свидетельствует соотнесенность построения первой Тетради с жанровым строением симфонии. Данное сопоставление позволяет многое понять в устройстве художественного мира Астафьева, например, почему превалируют «летние» сюжеты. Календарный год в целом мифопоэтичен, связан он с древними представлениями человека о смерти и возрождении. Конец Тетради является разомкнутым: герой находит «величие смысла жизни» и обретает истинное, безграничное счастье. Тетрадь же мыслится нами как «вербализованная» симфония, в ней диссонансное звучание преобразуется в консонансное. Также нами замечено внимание автора к числу 4, что связано, с одной стороны, с устойчивой целостностью

мира, с другой стороны – с жанром симфонии. Это удачная форма для развития лирического переживания.

В четвертой главе наши наблюдения касаются тех миниатюр, в которых В.П. Астафьев пытается создать свой культурный миф. В проанализированных текстах иной нарратив: эпическое превалирует над лирическим. Основной сюжетной ситуацией оказывается описание культурных артефактов (мечеть, Домский собор, Спас-камень, скульптура). Однако это описание служит поводом для рефлексии лирического субъекта, в которую включен суровый жизненный опыт, прежде всего, опыт Великой Отечественной войны. Музыка в этих текстах, в конечном счете, преодолевает все разломы, словно заслоняет собой консонансное звучание страшных звуков снарядов. Таким образом, В.П. Астафьев открывает культуру как область, которая преумножает доброту и красоту в мире. Если красота природы явлена на землю ликом Св. Софии, любимицы Божьей, то красота, созданная рукотворно, принадлежит человеческому гению. В этом смысле у В.П. Астафьева рождаются два образа – Св. София и человек-творец.

Культура преодолевает тяжесть военных воспоминаний, гармонизирует пространство. Стилистически воспоминания выглядят сглаженными, не звучат так, как в других текстах Астафьева о войне.

Кроме этого, во второй Тетради писатель использует поэтику древних жанров видения, заговора, сна. Они позволяют писателю по-другому воздействовать на читателя: вместе с лирическим субъектом он погружается в состояние полусна, где становится возможен выход за пределы реального существования в область метафизического, мифопоэтического, в которой человек ощущает себя частью идеального мирового первообраза.

В миниатюрах «Печаль веков», «Окно», «Голос из-за моря», «Песнопевница» лирический субъект начинает осмысляться нами в качестве провидца, ему становится возможным услышать древнюю «печаль веков», предвидеть будущее, представить человеческие сны о крестьянском рае.

Нам думается, что данная работа, с одной стороны, имеет ряд обобщений уже имеющегося в литературоведении опыта изучения творчества писателя, с другой стороны, практические главы вносят некоторые новые замечания о стилевом аспекте творчества В.П. Астафьева. Мы попытались увидеть мифопоэтическую и музыкально-софийную доминанты художественного мира писателя в единстве.

Работа не претендует на абсолютную правоту, так как по сути своей экспериментальна. В перспективе работу следует дополнить анализами миниатюр, оставшимися лишь вскользь упомянутыми в основном содержании, ведь за рамками нашего исследования остались пять Тетрадей «Затесей». Также нам бы хотелось, чтобы наше исследование явилось одновременно очередным толчком для дальнейшего глубокого изучения творчества писателя.

Список источников и литературы

1. *Астафьев В.П.* Нет мне ответа...: эпистолярный дневник / В.П. Астафьев. – Москва : Эксмо, 2012. 896 с.
2. *Астафьев В.П.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 4. Затеси: семь тетрадей. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – 464 с.
3. *Астафьев В.П.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7. Затеси: семь тетрадей. – Красноярск : ПИК «Офсет», 1997. – 544 с.
4. *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний: Созерцания и умозрения / С.Н. Булгаков. – Санкт-Петербург : Азбука-Атикус, 2017. – 672 с.
5. *Бурдин В.И.* Жанровое своеобразие «Затесей» В. П. Астафьева / В.И. Бурдин. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ast/afi/evs/kie/1.htm> (дата обращения: 16.05.2020).
6. *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Москва: 1989. – 406 с.
7. *Гиришман М.М.* Литературное произведение: теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. – Москва : Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
8. *Ермолин Е.* Месторождение совести. Заметки о Викторе Астафьеве / Е. Ермолин – URL: <http://magazines.russ.ru/continent/1999/100/ee24.html> (дата обращения: 7.10.2017)
9. *Зубков В.А.* Последняя проза Виктора Астафьева / В.А. Зубков. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/2as/taf/iev/skie/1.htm#3> (дата обращения: 16.05. 2020)
10. *Зубков В.А.* Разрыв. Виктор Астафьев после «деревенской» прозы / В.А. Зубков. – URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2005/5/z18.html> (дата обращения: 16.03.2018)

11. *Капинос Е.В.* Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие) / Е.В. Капинос; отв. ред. К.В. Анисимов; Российская акад. наук, Сибирское отд-ние, Ин-т филологии. – Новосибирск : ООО «Открытый квадрат», 2012. – 334 с.
12. *Капинос Е.В.* Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие) / Е.В. Капинос; отв. ред. К.В. Анисимов; Российская акад. наук, Сибирское отд-ние, Ин-т филологии. – Новосибирск : ООО «Открытый квадрат», 2012. – 336 с.
13. *Клюев А.С.* Музыка. Философия. Синергетика: сборник. / А.С. Клюев. – Санкт-Петербург : Астерион, 2012. – 200 с.
14. Кононенко А.А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии / А.А. Кононенко. – Москва : «ОМКО», 2013. 1854 с.
15. *Крохина Н.П.* Софийность и её коннотации (онтологизм–космизм–эсхатология) в русской мысли и литературе XIX и рубежа XIX–XX веков: монография / Н.П. Крохина. – Иваново : [б. и.], 2010. – 400 с.
16. *Кузьмина Э.* Таёжные звёзды. // Новый мир, № 7. – 1962.
17. *Лейдерман Н.Л.* Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) / Н.Л. Лейдерман, О.А. Скрипова: учеб. пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. исслед. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. – 184 с.
18. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Под ред. А.Н. Николюкина : институт научн. информации по общественным наукам РАН. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
19. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. — Москва : Мысль, 2001. – 558 с.
20. *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. / Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи. – Киев : «Киевская Академия Евробизнеса», 1994. – 288 с.

21. *Лукьянов В.Г.* Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Санкт-Петербург : [б.и.], 1978. – 62 с.
22. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
23. *Мирошникова О.В.* Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К.К. Случевского : Учеб. пособие. – Омск : Омск. гос. ун-т, 2003. – 138 с.
24. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. Т.1. / Гл. ред. С.А. Токарев. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 671 с.
25. *Музыкальная эстетика Германии XIX в.*: антология: В 2 т. / под ред. Н.Г. Шахназаровой. – Москва : Музыка, 1981. – 414 с.
26. *Нехаев О.* «Душа хотела быть звездой». Последнее интервью Виктора Астафьева / О. Нехаев – URL: <http://sibirica.su/glava-pervaya/viktor-astaf-ev-dusha-chotela-bit-zvezdoy/stranitsa-2> (дата обращения: 20.07.2016)
27. *Ницше Ф.В.* Рождение трагедии из духа музыки / Ф.В. Ницше. – Текст: электронный. – 69 с. – URL: https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=10602 (дата обращения: 2.06.2020)
28. *Плеханова И.И.* Вечная женственность в природно-социальной концепции В. Астафьева (на материале повестей «Пастух и пастушка» и «Обертон») // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Серия «Универсалии культуры». Вып. VII: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. – Москва: ФЛИНТА : Наука, 2016.
29. *Подюков И.А.* Эстетика народной речи в поэтике В. П. Астафьева / И.А. Подюков. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/ast/afi/evs/kie/1.htm> (дата обращения 16.05.2020).

30. *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии / А.А. Потебня. – Харьков, 1914. – 243 с.
31. *Ромодановская Е.К.* Рассказы сибирских крестьян о видениях (К вопросу о специфике жанра видений) / Е.К. Ромодановская. – URL: http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=ep_aIDD3YsY%3D&tabid=2295 (дата обращения: 11.05.20).
32. *Сапогов А.В.* О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // Язык и стиль художественного произведения. Москва, 1966.
33. *Стадниченко В.А, Хрящева Н.П.* «Затеси» В.П. Астафьева: лирико-философские миниатюры в системе малых форм «Первой Тетради» / В.А. Стадниченко, Н.П. Хрящева // Филологический класс, № 2. – Екатеринбург, 2017.
34. *Стадниченко В.А, Хрящева Н.П.* Семантика параболической структуры в миниатюре В. Астафьева «И прахом своим» («Затеси. Тетрадь первая» / В.А. Стадниченко, Н.П. Хрящева // Филологический класс, № 4. – Екатеринбург, 2017.
35. *Теория литературы: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика:* в 2 т. Т. 1. / Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тamarченко. – 5-е изд., испр. – Москва : Издательский цент «Академия», 2014. – 512 с.
36. *Топоров В.Н.* О числовых моделях в архаичных текстах. / Структура текста. Под ред. Т.В. Цивьян. – Москва : Издательство «Наука», 1980. 287 с.
37. *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В.И. Тюпа. – Москва : Издательский центр «Академия», 2006. – 336 с.
38. *Тюпа В.И.* Стихотворения в прозе: проблема жанровой идентичности / В.И. Тюпа. – URL:

<http://cyberleninka.ru/article/n/stihotvorenie-v-proze-problema-zhanrovoy-identichnosti> (дата обращения: 16.05.2020).

39. *Федотов П.Г.* О Св. Духе в природе и культуре / П.Г. Федотов. // Путь, № 35. – С. 4. – URL: <http://www.odinblago.ru/path/35/1> (дата обращения: 16.05.2020).
40. *Федунина О.В.* Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография / О.В. Федунина. – Москва: Intrada, 2013. – 196 с.
41. *Чумаков Ю.Н.* В сторону лирического сюжета / Науч. ред. Е.В. Капинос. – Москва: Языки славянской культуры, 2010. – 88 с.
42. *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде; пер. с англ. – Москва : REFL-book, 1996. – 288 с.
43. *Юцевич Ю.Е.* Словарь музыкальных терминов / Ю. Е. Юцевич. – Киев : «Музычна Украина», 1988. – 263 с.

Приложение № 1. Схема расположения миниатюр в первой Тетради «Падение листа» из книги «Затесей» В.П. Астафьева.

<u>Время года</u>	<u>Название миниатюры</u>
Лето	Поход по метам
Лето	Хлебозары
Лето	Родные березы
Лето	И прахом своим
Лето	Сильный колос
Лето	Лунный блик
Осень, близкая к зиме	Хрустальный звон
Весна, ранняя	Сережки
Лето	Дождик
Лето, близкое к осени	Предчувствие осени
Весна	Весенний остров
Лето	Марьины корни
Зима	Герань на снегу
Лето	Хвостик
Лето	Костер возле реки
Лето	Ах ты, ноченька!
Лето	Земля просыпается
Лето	Летняя гроза
Осень	Зеленые звезды
Осень	Падение листа
Лето	Паутина
Весна	Перовестник
Лето	Синий свет
Лето	«Синичка»
Лето	Знак милости
Весна	Вкус талого снега
Осень	Мелодия
Зима	Строка
Конец весны	Приветное слово
Лето	...

Первый год

Второй год

Третий год

Четвертый год

Ретардация (Третий год)